FIDIAS

ESTUDIO ARQUEOLÓGICO PRESENTADO COMO TESIS PARA EL DOCTORADO EN FILOSOFIA Y LETRAS

POR

LUIS DE SOTO Y SAGARRA

LA HABANA

IMPRENTA «EL SIGLO XX»
SOCIEDAD EDITORIAL CUBA CONTEMPORÁNEA
TENIENTE REY, 27
1918

FIDIAS

FIDIAS

ESTUDIO ARQUEOLÓGICO PRESENTADO COMO TESIS PARA EL DOCTORADO EN FILOSOFIA Y LETRAS

POR

LUIS DE SOTO Y SAGARRA

LA HABANA

IMPRENTA «EL SIGLO XX»
SOCIEDAD EDITORIAL CUBA CONTEMPORÁNEA
TÉNIENTE REY, 27
1918

A la memoria de mi padre.

A mi madre.

A mi maestro, el Dr. Juan M. Dihigo.

INDICE DE MATERIAS

Páginas

INTRODUCCIÓN 1

I. Importancia que tiene para el filólogo el conocimiento de la escultura griega y en particular el arte de Fidias 5

II. La escultura griega antes de Fidias 11

III. Fidias.

1.—Datos biográficos 35

2.—Obras 55

3.—Características del arte de Fidias 92

4.—Influencia de Fidias. Sus discípulos 117

IV. BIBLIOGRAFÍA 138

INDICE DE GRABADOS

FIDIAS . . . . . Frontispicio.

Lámina.

I. Fig. 1.—Acrópolis restaurada. Vista general . . . . . Después de la pág. 4

Fig. 2.—Copia de una moneda de Atenas. „ „ „ „ „

II. Reproducción en mármol de la *Atena Lemnia* de FIDIAS . . . . . „ „ „ „ 8

III. Busto de la *Atena Lemnia* . . . . . „ „ „ „ 16

IV. La *Atena Lemnia* según Amelung . . . „ „ „ „ 24

V. *Minerva Varvakeion*. Copia en mármol de la *Atena Partenos* de FIDIAS . . . „ „ „ „ 32

VI. Fig. 1.—Copia *Lenormant* de la *Atena Partenos* . . . . . „ „ „ „ 40

Fig. 2.—Copia de Patras de la *Atena Partenos* . . . . . „ „ „ „ „

Fig. 3.—Copia de Madrid de la *Atena Partenos* . . . . . „ „ „ „ „

Lámina.		Páginas
VII.	*Minerva Giustiniani*.	Después de la pág. 48
VIII.	Fig. 1.—Copia en mármol del escudo de la *Atena Partenos*.	„ „ „ „ 56
	Fig. 2.—Medallón de oro de San Petersburgo.	„ „ „ „ „
IX.	Moneda de Elis.	„ „ „ „ 64
X.	*Júpiter de Otrícoli*.	„ „ „ „ 72
XI.	*Apolo del Tíber*.	„ „ „ „ 80
XII.	Fig. 1.—Copia de la *Amazona* de FIDIAS.	„ „ „ „ 84
	Fig. 2.—Copia de la *Amazona* de CRESILAS.	„ „ „ „ „
XIII.	*El Partenón*.	„ „ „ „ 88
XIV.	Frontón occidental del *Partenón*. . . .	„ „ „ „ 92
XV.	Frontón oriental. Lado izquierdo. . . .	„ „ „ „ 96
XVI.	Frontón oriental. Lado derecho.	„ „ „ „ 100
XVII.	Fragmento del friso del *Partenón*. . . .	„ „ „ „ 104
XVIII.	Una metopa del *Partenón*.	„ „ „ „ 108
XIX.	Fig. 1.—El *Erecteo*. Pórtico de las *cariátides*.	„ „ „ „ 112
	Fig. 2.—Una *cariátide*.	„ „ „ „ „
XX.	Fig. 1.—*Victoria* ajustándose la sandalia.	„ „ „ „ 120
	Fig. 2.—Templo de *Niké Apteros*. . .	„ „ „ „ „
XXI.	*Victoria de Peonios*.	„ „ „ „ 128
XXII.	*Venus de Milo*.	„ „ „ „ 134

FIDIAS

FIDIAS

INTRODUCCION

"La escultura, se ha escrito—es un poderoso medio de la educación pública, porque sus creaciones eternizan entre los hombres la presencia de una belleza superior en las formas visibles y tangibles que manifiestan el espíritu."—"Habla vivamente a todos los ojos y puede ser comprendida por los mismos iletrados y sin ella la noción de la belleza acabaría por desaparecer."

Cierto, muy cierto es el notable papel que desempeñan, no sólo la escultura, sino todas las bellas artes en el mejoramiento cultural de un pueblo.

Y aquí, como en otras naciones, así se ha comprendido. Basta para darnos cuenta cabal de ello, la especie de renacimiento artístico a que asistimos en estos momentos.

Recientes exposiciones han presentado al público las obras de artistas nuestros, que luchando en un medio, no hostil, pero hasta cierto punto indiferente, han sentido en sus almas el reclamo del genio y elevándose un poco sobre el nivel común de las necesidades y aspiraciones puramente materiales de la vida, buscan una esfera

más alta donde aspirar un aire no viciado por los miasmas de abajo, para recoger en germen lo que su arte traducirá en forma bellísima.

Alentar a estos soldados del ideal, fomentar sus nobles empresas y coadyuvar con ellos al perfeccionamiento intelectual del país, he ahí una misión altamente patriótica y social.

Todos los que sentimos de este modo y amando a Cuba queremos su perfeccionamiento cultural debemos laborar, cada uno en la medida de nuestras fuerzas, en el mismo sentido.

Los artistas dando expresión formal a la belleza para que el pueblo la conozca y la ame, los maestros de la pluma, críticos y eruditos, ejerciendo un hermoso apostolado tendiente a divulgar los sentimientos estéticos, encauzándolos por la senda que el buen gusto ha trazado.

Aunque apenas salidos de las aulas, sin autoridad para sentar cátedra en la tribuna o en el libro, y poco avezados en empeños de esta índole, suplimos todas estas deficiencias con un amor apasionado y sincero por las cuestiones de arte y buena voluntad encaminada a contribuir en algo a realizar esa misión altísima.

Dos finalidades persigue este trabajo. Una general y particular, otra. La primera, aportar algún elemento aprovechable a los que en Cuba aman y cultivan las artes plásticas, el segundo reunir alrededor de la figura genial del más grande escultor del clacisismo, datos interesantes y útiles para los compañeros que en la Universidad cursan *Filología,* la hermosa y amplia asignatura a una de cuyas disciplinas corresponde el estudio de la Historia del Arte.

Grecia nos ha atraído más que los otros pueblos, para buscar en su no igualada tradición artística el asunto que habíamos de escoger. "El arte griego, como Ruskin ha dicho, tiene sincero e inocente objeto, robusto sentido común, buenos principios, toda la fuerza que deriva de estos principios y toda la gracia que sigue a esa robustez".

Y hay un nombre de artista entre los cultivadores innúmeros de la plástica helena que condensa en sí toda la grandeza y el esplendor incomparable de su escultura: FIDIAS. Su figura ha inspirado este trabajo.

Quizás alguien pudiera considerar como tiempo perdido el consagrado a un estudio de este género, en el siglo eminentemente utilitario, mercantilista y práctico en que vivimos. Pero a poco que sobre ello meditemos podremos advertir, que por encima de to-

dos esos intereses materiales, que parecen absorber sin dejar lugar para empeños del espíritu, a los hombres de hoy, flota la eterna aspiración humana hacia lo bello, de que no podemos prescindir porque la llevamos en nuestra naturaleza misma.

No otra cosa significa ese doloroso gemido que de todos los ámbitos del mundo se levanta cada vez que vibra el cable para trasmitirnos la amarga nueva de alguna obra de arte destruída, secuela inevitable de toda guerra moderna. Lamentamos como algo propio esas irreparables pérdidas del arte, porque todos aquí y fuera de aquí sentimos veneración por sus nobles reliquias.

Y no son únicamente ciertas clases sociales, de superior cultura, las que se interesan por estas cuestiones. En la morada de cualquier burgués acomodado verá quien la visite en lugar preferente la copia en bronce o mármol de una estatua de algún cincel ilustre o la reprodución de un cuadro célebre. Es una manifestación del culto universal rendido a la belleza.

No se nos ocultaron al emprender nuestra tarea las múltiples dificultades que a nuestro paso habíamos de hallar. Carecemos de Museos, donde como sucede en otras capitales, se exhiben los modelos auténticos o copiados de la estatuaria clásica antigua y moderna; y nuestras Bibliotecas, bien provistas en otras ramas del saber humano, son bastante deficientes en estas materias. Estos obstáculos se acrecientan hoy día al que quiera vencerlos, con la dificultad que la contienda actual opone a la importación de libros y ejemplares artísticos de centros extranjeros.

Pero no nos arredró, antes por el contrario avivó nuestro anhelo, esta barrera que parecía alzarse ante nosotros.

Demandamos del exterior lo que aquí nos faltaba, buscamos el apoyo y el consejo de los doctos que pudieran ayudarnos, y gustosos lo hicieron, supliendo del mejor modo posible la carencia de datos en que respecto a algunos puntos nos hallamos. (1).

Hemos distribuído en tres secciones o capítulos este estudio. Los dos primeros consagrados a exponer ciertos conceptos necesarios para la clara y justa apreciación del gran escultor de Atenas.

1 Cumplimos gustosísimos un deber de gratitud expresando desde este lugar nuestro reconocimiento profundo y sincero a todos los que en algún sentido nos han auxiliado en la preparación de este trabajo.

El tercero y principal subdividido en cuatro títulos presenta en sus diversos aspectos como hombre y como artista la figura de FIDIAS.

Si este trabajo logra las dos finalidades perseguidas a que antes aludimos, daremos por bien recompensados cuantos sacrificios y esfuerzos hemos hecho al realizarlo.

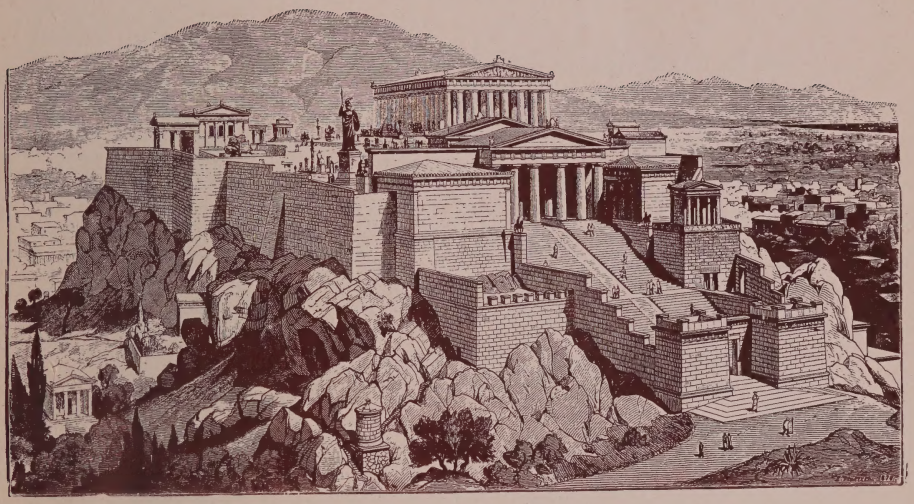


Fig. 1.—Acrópolis restaurada. Vista general. Atenas.

Fig. 2.—Copia de una moneda de Atenas.

C'est un lieu commun de la critique de montrer que Phidias est le plus grand sculpteur de tous le temps: son nom est devenu synonyme de perfection ideale, et le mot divine semble le plus naturel a glorifier son génie.

PIERRE PARIS.

I

IMPORTANCIA QUE TIENE PARA EL FILOLOGO EL CONOCIMIENTO DE LA ESCULTURA GRIEGA Y EN PARTICULAR EL ARTE DE FIDIAS

"La verdadera *Filología,*—ha dicho Laboulage— es la historia misma del espíritu humano."

El concepto moderno de la *Filología* ha cambiado por completo en relación con lo que antiguamente significaba esta ciencia.

El filólogo de los tiempos de Grecia y Roma, era el hombre culto, erudito, aficionado al estudio, amigo de saber, tal es el sentido etimológico del vocablo, pero los conocimientos del filólogo eran sólo de un orden literario, histórico y con tendencias a la crítica.

También en nuestros días la voz *Filología* en muchos lugares y para muchas personas no es otra cosa que un estudio gramatical y técnico de los idiomas. Pero eso no es lo que nosotros conocemos por *Filología.* Es que hay que distinguir entre lo que significa la *Filología Comparada,* la *Philologie Comparée* de los franceses, llamada también *Lingüistique,* equivalente al término sajón de *Comparative Philology,* y lo que nosotros entendemos por *Filología,* empleando el mismo vocablo, pero expresando con él una serie de conocimientos distintos. Entendemos por *Filología* un conjunto de conocimientos superiores, no sólo gramaticales, sino históricos, políticos, religiosos, artísticos, etc.

Ahora bien, *Filología clásica* llamamos a la ciencia de la vida

intelectual, moral y material de los griegos y de los romanos. (1)

Por eso nos parece adecuado el vocablo *Alterthumswissenschaft* usado por los alemanes para denominar nuestra ciencia, que pudiéramos traducir por "conocimiento o ciencia de la antigüedad y que en nada se confunde con la *Sprachwissenschaft* o Ciencia del Lenguaje. Otra voz usada en Alemania para expresar con precisión el objeto de nuestra ciencia es *Alterthumskunde* así como: *Studium der alten Litteratur und Kunst,* (estudio de la Literatura y arte antiguos) que según Wolf es la denominación más exacta.

Con este autor se dice nació en 1777 la *Filología clásica* tal cual hoy se conoce, y que él define como "el conjunto de estudios históricos y filosóficos por los cuales podemos conocer en sus diferentes aspectos los pueblos del mundo antiguo, fundados en las obras dejadas por los mismos." (2)

Tal es en el concepto de Wolf la *Filología,* nacida según él de los conocimientos históricos y filosóficos como la Teología y otros estudios.

Así considerada la *Filología,* se ensancha considerablemente su esfera de actividad. El estudio gramatical, el conocimiento científico del idioma de griegos y romanos vá a ser sólo una rama en el frondoso árbol filológico, y la *Numimástica,* la *Epigrafía,* la *Paleografía,* el *Arte* en sus manifestaciones diversas, la *Literatura,* la *Filosofía,* las *Ciencias,* la *Religión,* la *Mitología,* la *Métrica,* la *Orquéstrica,* la *Historia* y la *Política,* todos los aspectos, en una palabra, de la vida clásica se van agrupando alrededor de un nudo único: el alma helénica y el alma romana, para formar ese conjunto ordenado y brillante de conocimientos que comprende le *Filología Clásica,* la cual es como mágica pantalla que, recogiendo los haces luminosas de esas manifestaciones diversas, nos dá la visión magnífica y completa de lo que fueron y lo que significaron esos dos grandes centros de la cultura clásica, fuente y origen de la cultura moderna: Grecia y Roma.

Todas las disciplinas que la *Filología* abarca contribuyen, cada cual por el género de investigaciones que comprende, a darnos la perfecta noción de lo que realmente fué la cultura greco-romana.

La *Epigrafía* descifrando el enigma de las inscripciones lapidarias comprueba y rectifica la Historia y descubre todo un mundo

1 REINACH (S.), *Manuel de Philologie Classique,* T. I, pág. 3.
2 WOLF (F. A.) *Vorlesungen über die alterthumswisssenschaft,* pág. 13.

ignorado de acontecimientos notables, de datos cronológicos, geográficos y jurídicos que sin ella quedarían perdidos en la penumbra de los tiempos pretéritos.

La *Paleografía* depurando los textos, estudiando e interpretando la escritura de los documentos cuya autenticidad nos enseña la ciencia *Diplomática*, ha sido un auxiliar valiosísimo para el conocimiento de la Historia, la Religión, el Derecho, la Literatura y la lengua de los pueblos antiguos.

Y a su vez la *Numismática*, leyendo en las monedas y medallas, y recogiendo esas huellas dejadas en el metal para perpetuar fechas y sucesos notables, completa la historia política, militar, artística y religiosa.

La Crítica de los Textos con paciencia incansable y estudio detenido analiza, escudriña y examina los textos de los maestros del clasicismo greco-romano que salen del crisol de estos trabajos depurados de la escoria que el transcurso del tiempo superpusiera a la obra original, alterando su forma y su sentido con interpolaciones extrañas y supresiones del texto, para ofrecernos como fruto admirable de su labor meritísima las producciones auténticas tales como las concibieran los autores clásicos.

Y al lado de estas ramas filológicas, aportando cada cual un elemento interesante y nuevo, la Música, la Métrica, la Literatura, la Mitología y tantas otras, contribuyen al conocimiento cabal de esas civilizaciones.

Pero entre el conjunto sobresale una rama que por la amplitud de la esfera en que actúa, por la materia que estudia, por las enseñanzas que aporta y por las prácticas utilidades que brinda, cautiva la atención de modo excepcional: La Historia del Arte.

Ella, descorriendo a nuestra vista los cendales del tiempo, nos ofrece el espectáculo grandioso y único de la cultura clásica. El arte, que como tantas veces se ha dicho, es el reflejo del alma de los pueblos, presenta en sus diversas manifestaciones, los distintos aspectos del alma helena, por naturaleza artista. El *Partenón* nos habla de la majestad sencilla, del sentimiento estético de los griegos expresado por la línea arquitectónica; sus frontones nos revelan las concepciones hermosas que en el orden religioso tuvo aquel pueblo: la pintura, la música y en especial la escultura nos descubren el sentido del color, del sonido y de la vida de aquellos hombres, cuyo espíritu flota alrededor de los pinceles de Zeuxis, y palpita en el cincel de FIDIAS.

La Historia del Arte nos enseña a conocer y admirar a los artistas que, como a dicho Rodin, contribuyen de modo poderoso a formar las corrientes y tendencias del espíritu, que luego, ya aclimatadas en el ambiente de una época, son por ellos mismos reflejadas para presentarlas embellecidas por su genio, como modelo y norma al resto de los hombres. Por el conducto de los artistas y de sus obras maestras, nos presenta en sus verdaderos contornos la vida y el alma de griegos y romanos, su manera de ser y de pensar, sus costumbres e ideales, y de aquí su importancia. Si son interesantes las otras disciplinas filológicas que nos muestran un aspecto de esas civilizaciones, mucho más ha de serlo la que nos ofrece sintetizados en un lienzo, en una piedra, los sentimientos todos de esos pueblos, las múltiples facetas que presenta ese diamante espléndido de la cultura clásica que a despecho del tiempo y de la ingratitud de los hombres, no ha caído en desuso y brilla todavía con el esplendor de sus mejores días iluminando la senda que recorre el Arte.

Y entre todas las manifestaciones artísticas del pueblo griego, que es el que a nuestro objeto interesa estudiar, ninguna tan notable, tan original, tan grandiosa, tan helénica en una palabra, como la escultura.

Ningún pueblo antiguo ni moderno ha concebido la plástica y representado por medio de ella la naturaleza humana con perfección más grande que el heleno. Aprovechando las enseñanzas orientales que pronto habrá de dejar oscurecidas en la sombra proyectada por ella al levantarse, llegó en Grecia a alcanzar la estatuaria un grado de esplendor no obtenido ni antes ni después en pueblo alguno. Y aun en el ocaso de su gloria, cuando abatida Grecia, cayó tal vez—por desgracia—para no alzarse más, quedó en el cenit su arte que ahora como entonces es la estrella polar que guía a los artistas. Hoy como ayer se vuelven los ojos del espíritu hacia el pasado glorioso, buscando en la fuente griega las corrientes artísticas que han de nutrir con savia siempre fresca la vida espiritual de los humanos, y los modelos griegos en escultura, lo mismo que en el arte arquitectónico son los perdurables arquetipos que se esfuerzan en copiar los elegidos del genio.

Legiones numerosas y brillantes de artistas y de obras han desfilado desde los tiempos clásicos por el escenario del arte, pero ninguno de ellos ha podido superar a los griegos, y por cima de todas se recuerdan, se admiran y se imitan las obras maestras de aquel

Lámina II.

Reproducción en mármol de la *Atena Lemnia* de Fidias.

pueblo que llevaba en su espíritu fecundo el fuego sagrado de lo bello.

¿Qué escultor, o qué estatua,—en efecto—de otro tiempo o lugar pudiera citársenos cuyo nombre haya sido más conocido, cuyo recuerdo perdure tanto tiempo, cuya influencia se sienta de tal modo, como PRAXITELES o FIDIAS, la *Venus de Milo* o el *Apolo del Belvedere?*

Son modelos eternos, porque eterno es el arte que inspirara su concepción, y por eso serán eternamente conocidos y admirados y objeto siempre de imitación devota.

Pero al recuerdo de la escultura griega se asocia, mentalmente, con fuerza irresistible, el nombre de FIDIAS, cuya figura evoca nuestro espíritu cual símbolo glorioso. Hablar de la escultura griega es recordar a FIDIAS, como al referirnos a su Arquitectura pensamos en el *Partenón,* como se ligan a su pintura el nombre de Apeles, el de Homero y Píndaro a sus Letras, el de Alejandro a su Historia.

FIDIAS es como el centro en torno al cual gravita el arte escultórico griego. Representa el momento solemne en que alcanza la plástica su perfección suprema. Es la cumbre dorada por la gloria: antes de él encontramos los esfuerzos vacilantes y difíciles de una ascensión forzosamente lenta y penosa; después de él, el rápido descenso del Arte que corría a sepultarse en el abismo de lo trivial y pequeño. Su nombre, pues, es la síntesis del proceso evolutivo de la escultura. En él terminan los tres primeros siglos de oscuridad arcaica, que ya poco antes empezaron a iluminar los arcaístas y maestros de transición con destellos de genio. En el arte fidaico encontramos la última fase de esa técnica, que adelantando paulatinamente, daba con él el paso decisivo en la ruta del progreso.

Resume, por consiguiente, el pasado escultórico y es a la vez aurora y mediodía en el siglo áureo, que anuncia en sus postrimerías el crepúsculo de la escultura griega.

Por eso es importante su figura. Conocer bien a FIDIAS supone el estudio previo de sus predecesores, al par que la influencia que ejerciera sobre sus coetáneos y sucesores, es decir, todo el desenvolvimiento de la plástica griega. Sin conocer a FIDIAS una inmensa laguna llenaría el espacio que media entre los artistas de transición, última fase arcaísta, y los grandes maestros que precedieron al *período helenístico* y a la decadencia del arte: PRAXÍTELES,

SCOPAS y LISIPO. El es el nexo necesario, el centro indispensable, el emblema y la suma de la escultura griega.

Así que, razonando dentro de un orden estrictamente lógico, podemos concluir, que el conocimiento de FIDIAS interesa al filólogo, porque este artista es el representante genuino de la escultura griega; porque ésta, a su vez, se destaca entre las manifestaciones plásticas de todos los países que quedan eclipsadas por el brillo insólito que alcanza entre los griegos; porque a su vez la Historia de estas artes, constituye una de las páginas más bellas de la *Filología,* una de sus disciplinas más hermosas y de interés más práctico.

II

LA ESCULTURA GRIEGA ANTES DE FIDIAS

Como una cuestión previa que conviene dejar dilucidada, al iniciar este somero examen de la escultura griega desde su nacimiento hasta tiempos de FIDIAS, se nos presenta el problema referente a si las artes plásticas aparecieron en Grecia como fruto espontáneo de la cultura helénica, o como imitación más o menos ceñida de exóticos modelos traídos en sus viajes por navegantes de Oriente.

Entre la abundante literatura y extensa bibliografía que pudiéramos citar en este punto, nos hemos fijado en dos versiones con cada una de las cuales convenimos en algo, sin mantener en todo el mismo parecer de sus autores.

Es la una de Valladar, de Pierre Paris la otra.

Sostiene el primero de ambos la teoría de la influencia oriental actuando de manera decisiva sobre el arte escultórico que allá por los siglos VII u VIII aparecía en Grecia, cuando ya la escultura de los pueblos de Oriente se hallaba adelantada. Eran comerciantes fenicios los que al marchar a Grecia llevaban con sus telas y sus armas, sus joyas y sus adornos los ejemplares de su arte. Enlazan de este modo el arte de Oriente con el que va a nacer en Occidente influido por él y a imagen suya, sobre todo en lo que hace al arte asirio, que es, según el mencionado autor, el que más deja sentir sus influencias en la escultura griega, reforzando su tesis con la opinión que cita de M. Guigniaut en sus *Notas a Creuzer*.

"El arte griego tiene—nos dice refutando a Paris—como toda manifestación del ingenio humano un período gestatorio, y no cabe suponer que el *Siglo de Oro* de la Escultura Griega no tenga otros

antecedentes que el período arcaico, cuyo carácter es marcadamente oriental." (1)

No puede dudarse,—continúa—, de que el arte griego ha recibido las influencias de otras artes que le han precedido, "no se produce espontáneo un arte tan verdaderamente hermoso; pero de estas influencias y del sentido artístico del pueblo griego, nació tan admirable manifestación de la belleza, porque como dice Taine para hacer el hombre de mármol o de bronce, hicieron en primer lugar el hombre viviente, y la grande escultura se desarrolla en Grecia en el momento mismo que la institución por la cual se forma el cuerpo perfecto."(2)

M. Paris, encauza sus consideraciones por bien distinto sendero. Conviene en que los fenicios al llegar a Grecia llevando sus modelos artísticos habían de introducir algún cambio en la plástica griega. ¿Pero cómo? Es difícil—nos dice el referido autor,—distinguir entre los rudimentarios objetos de arte encontrados en el suelo de Grecia cuáles fueron traídos por los mercaderes a la Argólide y cuáles se hicieron en ésta a imitación de aquéllos. Fijándose en los objetos que la paciente labor de Schliemann y otros notables arqueólogos ha encontrado en Micenas y que constituyen los más remotos vestigios que hoy tenemos de aquel arte incipiente, abre su interrogación. Las espadas incrustadas, las primitivas estelas funerarias ¿son ejemplares del arte de Egipto transportados a Grecia, o se deben a artistas micenianos imitadores de modelos extranjeros? El resuelve la duda atribuyendo al arte oriental las espadas, y las estelas al griego. Su razonamiento es lógico y sencillo. No es posible pensar que aquellas espadas de bronce adornadas con incrustaciones variadas de oro, plata y electro, fuesen debidas a la misma mano que con cincel inseguro apenas esbozaba toscas figuras sobre las piedras sepulcrales, en las cuales nada dejaba vislumbrar todavía el porvenir esplendoroso de la escultura griega. Las unas eran la manifestación de un arte difícil llegado ya a un grado de perfección relativo, las segundas, los primeros vagidos de un arte que comienza.

En la época miceniana no podemos decir que hubiera una verdadera influencia oriental en la naciente escultura griega, era una yuxtaposición o coexistencia tan solo del arte extranjero y el local.

1 VALLADAR (F. DE P.), *Historia del Arte,* T. II, pág. 50.
2 VALLADAR (F. DE P.), op. cit., pág. 52.

"La plástica oriental—continúa—estaba demasiado adelantada, la griega demasiado incipiente, para que la primera pudiera modificar en modo alguno a la segunda. Poned a un principiante frente a un cuadro de Rafael o de Ticiano: el modelo será demasiado perfecto para que su contemplación pueda llevar al pintor novicio al menor progreso." (1)

Imitación que se hace más difícil, si consideramos a más de la distancia grande existente entre el adelanto artístico de ambos pueblos, las naturales diferencias de raza, la dirección opuesta en que marchaba la civilización griega con relación a las civilizaciones de Oriente, todo lo cual impedía que el arte griego se hiciese, usando la misma frase del ilustre escritor, "humilde discípulo del oriental". Admite no obstante que el arte oriental en contacto con el griego que ya tenía, aunque en germen, sus caracteres propios, le influenciase sin destruirlo; que sobre el suelo de Grecia encontró imitadores, surgiendo así dos tendencias: la de aquellos artistas que imitaban los modelos extraños y la de los representantes del arte de matiz genuinamente heleno, que pobre en sus inicios, había de crecer llegando en su asombroso desenvolvimiento a las concepciones esculturales que nos dejó aquella raza la más maravillosamente dotada del sentido de la belleza formal.

Esto expuesto terminaremos estas consideraciones preliminares sobre punto tan importante como discutido, dando nuestra opinión modesta.

Creemos,—y robustece nuestro criterio la autoridad indiscutible de Fontanals,—que las artes orientales llegaron al continente a través de las islas griegas vecinas de Asia: Samos, Quío, Naxos, Creta, que es como en breve veremos, donde aparecen las primeras manifestaciones artísticas en madera, bronce, arcilla, hierro, piedra y mármol en sus variedades de Tassos, Lesbos y Paros. Las tendencias egipcias, sirias, caldeas, fenicias, asirias, se señalan en la escultura griega más que como copia como inspirada imitación, quizá inconsciente, pero en cierto modo helenizadas, al aplicarlas a asuntos griegos, en tipos y formas griegas. No eran las grandes estatuas orientales las que venían a Grecia, sino las figuras pequeñas, estatuillas egipcias, asirias, fenicias y sirias que con las joyas y armas traían los mercaderes y que provocaron la chispa de la inspiración en aquel pueblo por temperamento artista.

1 PARIS (P.), *La Sculpture Antique*, págs. 109-110.

Esa influencia que se deja sentir en los siglos VIII y VII, que se nota en los *Apolos* arcaicos como en los *Xoanos* femeninos y hasta en figuras más adelantadas como el *Moscóforo* y las *Victorias Aladas,* no había de ser con todo duradera. A su lado, como indicaba Paris, se había de marcar bien pronto la tendencia puramente griega, sobre todo a partir del siglo VII en que "se hace por completo griega toda labor estética, todo trabajo artístico, toda manifestación de la vida y de la escultura helénicas: la Arquitectura y la Pintura y sobre todo la plástica, no dejan vislumbrar entonces rastro ni indicio, ni siquiera átomo de la imitación breve y embrionaria, de la influencia corta de las artes orientales, que cesa rápidamente." (1)

El arte griego, soltando los andadores que lo apoyaron en sus primeros tanteos, rompe las ligaduras de la técnica egipcia y emancipándose de la forma hierática abre una senda nueva a la escultura. Y al hacerlo se elevaron los griegos muy por cima de sus predecesores los artistas egipcios y de Asiria.

"Estos habían sabido producir—dice Beulé—las impresiones fuertes, religiosas, sorprendentes, pero no habían alcanzado los principios superiores que elevan el pensamiento humano hasta los tipos divinos, y le permiten contemplar la belleza cara a cara." (2)

En una palabra, reconocemos las influencias de Oriente en los comienzos de la escultura griega, que tanto había de superar a aquéllos que un día pudieron gloriarse llamándose sus maestros, lo que nada quita a su insuperable grandeza, pues podemos decir repitiendo una frase feliz del autor ya citado, que los griegos si no inventaron el arte inventaron la belleza.

Para su comprensión más clara suele dividirse la Historia de la escultura griega en períodos que facilitan su estudio. Cada autor sigue su método, dando una clasificación más o menos arbitraria. Para nosotros cualquiera de ellas es buena y ninguna perfecta. Creemos muy difícil, por no decir imposible, indicar etapas del arte por medio de líneas definidas que marquen los caracteres de cada época, señalando el punto preciso en que termina una fase evolutiva para iniciarse otra. La escultura, como todas las artes, es cual débil corriente que naciendo pequeña se enriquece más tarde con los aportes que a través del tiempo la hacen crecer, hasta conver-

1 FONTANALS DEL CASTILLO (J.), *Historia del Arte,* T. IV, pág. 328.
2 Citado por L. VIARDOT, *Les Merveilles de la Sculpture,* pág. 62.

tirse en torrente caudaloso en lo que suele llamarse siglo de oro, en que cae como cascada magnífica con los matices esplendorosos de las obras maestras. Y ¿es posible señalar cuál es el momento en que ese hilo tenue se robustece para formar la corriente y llegar a catarata? No nos parece fácil. Cada instante dentro de la evolución del arte participa del que le precede y del que le sigue, es una cadena sin solución de continuidad, que va puliéndose paulatinamente hasta llegar a lo perfecto, mas sin que pueda verse en qué eslabón preciso se verifica el cambio. Ahora bien, como medio ordenado de conocer la historia complicada del arte, admitimos esas divisiones en que se encasillan nombres de autores y de obras, y por eso dijimos que en tal sentido cualquiera de ellas es buena, pues tienden a igual fin, aunque por el camino que a cada tratadista le parece más comprensible y claro.

En tal guisa, y sólo como instrumento para facilitar nuestro estudio, consideramos en la escultura griega dos períodos: el primero que llamamos *pre-histórico* o *pre-helénico* y el segundo *histórico* o propiamente *griego,* distinguiendo en éste varias fases, relativas a las épocas *arcaica, de transición, siglo de oro* y esa etapa última en que se inicia la decadencia del arte escultórico griego llamada por los autores alemanes período *helenístico.*

En el primer momento de la escultura griega, representado principalmente por el arte miceniano, encontramos los múltiples objetos hallados en las excavaciones y tumbas exhumadas, los vasos, las espadas, los adornos, las joyas, que, como Paris apuntaba con visos de certeza, es muy posible fuesen obras traídas a Grecia por viajeros de Oriente; las primeras estelas funerarias, los conatos de trabajos en madera que se llaman *Xoanos,* y, tal vez, los trabajos primitivos de alfarería que la leyenda más que la Historia atribuye al hipotético DÉDALO.

Ya en el período arcaico, que comprende desde la octava centuria hasta las postrimerías de la sexta, comienza a dibujarse con caracteres conocidos la verdadera escultura griega cuya invención se atribuye por unos a BUTADAS el corintio, por otros a COEREBUS. Se caracteriza por el empleo de la piedra usada en estatuas que aún recuerdan los xoanos de madera, y conservan en su ruda técnica las reminiscencias del arte egipcio.

En esta época arcaica, se inician las tendencias que en posterior centuria han de llegar al máximo esplendor. Nace la escuela *dórica* de figuras viriles de recia musculatura, creando y desarro-

llando el tipo masculino de los *Apolos,* cuya brillante serie estudiaremos.

Aparece la *jónica* más progresista que la ruda dórica, y en la que se deja sentir con mayor intensidad la influencia de Oriente. Ella nos da los *relieves de Assos,* las *estatuas de Mileto,* las *placas esculpidas de Xantos* y del *Sarcófago de Tassos.*

Y la escuela *ática,* de tendencias intermedias entre las anteriores, se consagra sobre todo a los tipos femeninos de vestiduras amplias y plegadas. De esta escuela son la *Minerva Endeios,* las *Estelas de Aristión, de Orcomene* y *de Nápoles* y el tipo masculino del *Moscóforo.*

En Quío, la afortunada región donde nacieron tantas tendencias del arte, allá por el final del siglo VII, comienzan dos artista,s BUPALOS y ATHEMIS, a trabajar en mármol. En Quío se destaca también la figura de ACKERMOS de artístico abolengo, que nos legó la *Victoria* en que, a pesar de su tosca ejecución y primitiva técnica, están los gérmenes de obras posteriores de mérito supremo como la *Niké de Samotracia* y la grácil figura que esculpió el diestro cincel de PEONIOS. Quiota también fué GLAUCO, continuador de los primeros fundidores ROECUS, TEODORO y TELECLES, trinidad que honra a Samos, y que en la lejanía del siglo VI, trabaja con metales, poniendo la primera piedra del edificio de la Toréutica que KÁNACHOS y MIRÓN habían de levantar más tarde coronándolo al fin en la V centuria el maestro de la escultura criselefantina.

Y aparecen también en esta época los nombres de SCILLIS y DIPOENE que buscaron como FIDIAS su inspiración en los moradores del Olimpo, pudiendo en este sentido considerarse como los precursores del hijo de CHARMIDES.

Enlazando este período arcaico con el gran siglo en que alcanza la escultura su auge soberano, colocamos una etapa transitoria que está representada por los escultores de Egina, y que ilustran los nombres de KÁNACHOS el más antiguo maestro de Sycione, el ateniense KALAMIS y MIRÓN "el más atrevido de los innovadores del arte" condiscípulo de POLICLETO y FIDIAS en el taller de AGELADAS.

Y por estas jornadas de evolución progresiva, llegamos al siglo V, en que los gérmenes que sembraron los artistas arcaicos, que cultivó la legión numerosa de artistas cuyos nombres llenan tres siglos y que dan con los maestros de transición sus primeros brotes, producen la eflorescencia espléndida en que se engarzan los nom-

Lámina III.

Busto de la *Atena Lemnia.*

bres inmortales de POLICLETO, FIDIAS y PRAXÍTELES, CEFISODOTO, SCOPAS y LISIPO.

Finalmente, los últimos destellos de ese sol fulgurante en el cenit de su gloria, que iba poco después a oscurecerse, son la *Niké de Samotracia,* el *Apolo del Belvedere,* la *Venus de Milo,* afortunado hallazgo de Yorgos Bottonis que orna el Louvre; el *Galo Moribundo;* el discutido grupo de *Laocoonte* y las *figulinas de Tanagra.* Se acentúa la tendencia a los retratos y pasando la escultura grandiosa a la *de género* se acerca el arte griego a su sepulcro que Roma le entreabría al aherrojar su gloria las águilas del Capitolio.

La muerte de Alejandro, amigo de Apeles, que fué para LISIPO lo que para FIDIAS Pericles, protector como éste de los artistas, cuyos méritos sabía apreciar, trajo por consecuencia la ruina del arte griego.

"Las sangrientas turbaciones que agitan a Grecia después de la muerte de Alejandro, las feroces guerras de Pirro y de Perseo y Mithridates, y la total sujeción de una y otra Grecia al duro yugo de los romanos, acabaron casi del todo con las artes griegas. Los bellos monumentos de escultura y pintura de que había tanta copia en las célebres ciudades del Peloponeso, de Acaya y del Epiro, o perecieron en los estragos de la guerra o fueron trasladados a la triunfante Roma. Desde entonces los artistas griegos pasaron también a servir a sus vencedores, los romanos, que ya contaban entre sus pasiones el lujo y la afición de las artes." (1)

Puesto que nuestro estudio en el presente capítulo se refiere a la escultura anterior al gran siglo, como antecedente necesario y útil para el conocimiento y justa apreciación de la plástica ateniense del siglo V, dejando la época pre-histórica, que pocos elementos habia de brindarnos, así como el desarrollo de la escultura griega en tiempos coetáneos y posteriores a FIDIAS, nos detendremos a considerar con alguna atención, sin descender a detalles, los períodos arcaico y de transición, que han de conducirnos convenientemente preparados por estas consideraciones previas, ante la majestuosa figura del maestro ateniense.

Suele citarse a DÉDALO como el primer escultor griego, en orden cronológico. Natural de Atenas, según los atenienses, cretense según aquellos que le suponen contemporáneo de MINOS, se dice que

1 JOVELLANOS, *Elogio de las Bellas Artes,* discurso pronunciado en la Academia de San Fernando.

trabajó en madera llevando su arte a Sicilia y Aquilia. Se sabe que en tiempos de Pausanias, que coloca a este artista en la Olimpiada 95, suponiéndole hermano de Patroclo, se llamaban *dédalos* las estatuas ya antiguas, hechas en madera en las que se notaba por la separación de las piernas, los ojos abiertos y los brazos apartados del cuerpo, cierta tendencia a copiar el movimiento. A falta de documentos precisos que prueben la problemática existencia del citado escultor, nos inclinamos hacia la opinión que le supone un ser imaginario, a quien se atribuyeron las invenciones primitivas. En tal sentido alegórico parece expresarse Diodoro de Sicilia cuando dice refiriéndose a DÉDALO: "las estatuas que esculpía, tenían cierta semejanza con los humanos. El fué el que abrió los ojos a las estatuas y les desligó los brazos y las piernas", frases en que parece querer significar los progresos de la escultura griega.

Otros señalan a BUTADAS, natural de Corinto, como el iniciador de la escultura griega. La leyenda que rodea su nombre nos relata la forma en que en manos de BUTADAS nació la alfarería. Su hija Cora trazó sobre una pared la silueta de su amante, siguiendo la sombra proyectada por una lámpara. Llenó el padre ese hueco, sacó después el molde y en él vació por vez primera un retrato escultórico.

Se nombra también como inventor a COEREBUS, que lo mismo que el citado anteriormente pertenece al siglo VII, lo que nos hace dudar de su carácter de inventores toda vez que ya el siglo VIII conoció, aunque en forma incipiente, la escultura. ¿Por cuál, pues, decidirnos? Al referirnos a estos autores, quizás mitos más que hombres, no podemos franquear los umbrales de lo conjetural. Lo que Plinio dijo de la pintura bien pudiera aplicarse a la escultura respecto a lo incierto de sus comienzos. Es difícil precisar figuras que se muevan en las sombras de la etapa miceniana, y que a través de los siglos apenas vislumbramos, desfiguradas e imprecisas como vagos reflejos de luces que se extinguen en la confusa lejanía de remotas edades.

Cualesquiera que fuesen sus autores, es lo cierto que las primeras manifestaciones de la escultura griega son los xoanos, pedazos de madera en que la mano inhábil de los primitivos artistas, esbozaba figuras que recuerdan las momias de Egipto y los sarcófagos fenicios, sin que sea tal la semejanza que autorice para creerlas meras imitaciones.

A este tipo pertenece, aunque indicando un progreso por estar

esculpida en piedra, la *Artemisa* encontrada por M. Homolle en Delos. Es una columna apenas desbastada en cuya parte superior una depresión indica el comienzo del busto rematado por una tosca cabeza que por su disposición evoca en nuestra mente el recuerdo de Egipto. Los brazos mutilados se adhieren al cuerpo, y en la parte inferior se dibujan de modo informe los pies. Los planos de esta estatua revelan un paralelismo monótono, sin que pueda aún notarse el menor rasgo de vida en su rígida actitud. Una inscripción grabada al lado derecho de la estatua, y que data probablemente del siglo VII, nos dice que el ex-voto fué consagrado a *Artemisa* por Nicandra, hija de Demodikos de Naxos.

El mismo M. Homolle descubrió Beocia en 1885 un fragmento de ídolo rudo e imperfecto coetáneo o anterior al ex-voto délico, siendo también el exhumador del pequeño templo de Delfos, conocido con el nombre de *Tesoro de los Cnidios*. Los soportes del friso son cariátides precursoras de las del *Erecteo*, estilo que existió también en el templo de *Sifno* en Delfos. Ya en estas cariátides, el tipo femenino ha evolucionado mejorando y a la rigidez primitiva sustituye la gracia jónica de las κοραι o muchachas. Envuelve su cuerpo plegada vestidura que en un principio cubrió por completo las formas, adaptándose luego para pronunciar, muchas veces con exceso, los contornos. Algunas se recogen la túnica con una mano, sosteniendo con otra pequeños objetos: palomas, frutos, etc.

Allá por los últimos años del siglo VII aparece en Quío una familia de artistas: MELAS, su hijo MIKIADES y su nieto ACKERMOS, al que debemos la primera manifestación escultórica del movimiento representada por su *Niké* o *Victoria Alada*. La técnica primitiva de su autor no encontró otra manera de representar el vuelo que poner la figura de rodillas sirviéndole de apoyo la túnica que llega al pedestal. Las alas se despliegan por detrás de la estatua que levanta un brazo y sonríe en una mueca grotesca, pero en que asoma por la primera vez al rostro inanimado de una estatua alguna expresión de vida. En el *Tesoro de los Cnidios*, ya citado, figuran coronando los ángulos del frontón dos victorias aladas de este tipo, al que también pertenece la victoria volando que se conserva, aunque mutilada en extremo, en el Museo de Atenas, y que con el transcurso del tiempo y la evolución consiguiente, había de dar al arte varios siglos después la *Victoria de* PEONIOS y la magistral *Niké de Samotracia*, que alguien ha considerado precursoras de la representación cristiana de los ángeles.

En Atenas se conocieron las obras de los artistas quiotas, y aquellas figuras femeniles van siendo cada día mejor modeladas; coloreadas algunas, como la κόρη llamada *la alegre Emma,* hasta dar al arte los tipos de las *Orantes* graciosas e ingenuas y de la estatua de *Antenor* que marca un definido avance. Estos son los primeros rudimentos de la escultura en piedra y más tarde en mármol de modelos femeninos, y al considerar su tosquedad y pobreza "¡Quién podría adivinar que aquellas esculturas eran las etapas iniciales para llegar a las obras maravillosas de la estatuaria griega! ¡Que aquellas mujeres irían formándose poco a poco, haciéndose más reales y suprimiendo sus vestiduras para llegar al tipo perfecto de la *Venus de Milo* o de *Gnido*!" (1)

A esta época pertenece, según unos, el *Cofre de Cipselo* que para otros es un ejemplar del siglo VIII. Es un trabajo en madera de cedro. En una arquilla de forma elíptica u ovoidea, se desarrollan motivos escultóricos en incrustaciones de marfil y oro, cuya disposición en bandas paralelas, recuerda las zonas que ornaban los vasos primitivos, guardando a la vez cierta semejanza en su dibujo con las copas fenicias de Chipre.

Una disposición análoga presenta la *placa de bronce* hallada en Olimpia en que aparecen distribuídas en cuatro cenefas paralelas figuras de sabor marcadamente oriental, y que muestran la forma en que se imitaban las mismas en aquel período de la escultura griega.

Y dentro del mismo estilo mencionaremos a SMILIS DE SAMOS, autor de las estatuas de las *Horas* de Olimpia sentadas en tronos de oro y marfil, continuador de las tendencias artísticas del *Cofre de Cipselo.*

Dos escultores de pura cepa artística, ATHEMIS y BUPALOS, hijos de ACKERMOS, y como éste de Quío, trabajan el mármol, material hasta entonces no utilizado en la estatuaria griega. Algunas de sus obras admiradas por Adriano figuraron en Roma en el Templo de Apolo Palatino.

En mármol de Paros esculpió BUTADAS dos grupos de las *Gracias,* contándose además entre sus obras la estatua de la *Fortuna* y algunas reproducciones de animales. En colaboración con ATHEMIS, cinceló una caricatura del feo poeta Hiponax.

Junto a los nombres de los artistas citados figuran entre otros va-

1 PIJOAN (J.), *Historia del Arte,* T. I, pág. 225.

los de BION DE CLAZOMENE y BIZES DE NAXOS, inventor este último de las tejas de mármol para techar los templos, dos nombres más que ilustren la isla de Quío, memorable por sus hijos en la Historia del Arte.

Creta a su vez nos dá las figuras notables de DIPOENE y SCILLIS cuyas aficiones artísticas les llevaron a esculpir dioses, siendo en este sentido, como antes indicamos, remotos precursores de FIDIAS. cuyo cincel maestro había de inmortalizar las figuras del Olimpo.

Entre sus esculturas sobresale una de *Pallas,* conservada en Lindos, de cuatro codos de altura, hecha en la variedad de mármol de Paros conocida por *lichnites,* de color verde, por lo que algunos creyeron que estaba tallada en esmeralda. Esta innovación, así como el uso de materiales diversos en sus obras, distingue a aquellos maestros cretenses que "representan en la historia de la plástica griega a los ingenios de más empuje que dieron vida nueva al arte al terminar el siglo VII; le extendieron por todas partes donde tenía ya comienzo y le implantaron en Grecia con formas, materia y caracteres nuevos. Son como los grandes precursores del renacimiento helénico." (1)

Ofrece el siglo VI, en el estudio de las producciones artísticas, interesantes aspectos, así por las estatuas que en él se produjeron como por las tendencias que sus autores iniciaron introduciendo en la técnica escultórica orientaciones nuevas.

Consideremos en primer lugar las fases sucesivas por que pasó la representación humana del tipo masculino, en la serie de *Apolos,* cada uno de los cuales va marcando un progreso, dentro del gradual desarrollo de esa especie escultural.

Eran estas estatuas, de origen egipcio, ex-votos colocados en las tumbas, imágenes atléticas de jóvenes, esculpidas en un plano sin apartarse de la frontalidad arcaica, rigidez de sabor oriental. y sonrisa grotesca de líneas eginéticas.

Son un producto de la escuela dórica, en que vemos la peculiar manera de copiar el desnudo masculino subdividido en planos acentuando las líneas principales del pecho, cintura y caderas. Primero aparecen con los pies unidos y más tarde en simétrico movimiento se presentan adelantando un pie, mientras queda hacia atrás el otro, y se apartan los brazos como para guardar el equilibrio. La disposición cuadrada de los hombros de estos Apo-

1 FONTANALLS DEL CASTILLO (J.), op. cit., T. IV, pág. 368.

los arcaicos, nos recuerda las estatuas egipcias como los colosos del *Speos* o templo de Ipsambul en Nubia y las de *Ramses II* en Tebas.

Un lento pero apreciable adelanto podemos observar en las manifestaciones sucesivas de esta clase de esculturas. Desde la desproporcionada figura del *Apolo de Orcomene,* hasta el espléndido *Apolo* conocido por *Choiseul Gouffier* del Museo Británico, que marca la más perfecta etapa de estas reproducciones, nos encontramos el *Apolo Stoos,* de Atenas; el *Apolo de Tera,* más adelantado que éste, y sobre todo el fragmentario *Apolo,* encontrado en Beocia, notable a pesar de aparecer decapitado, y conservado en el Museo de Atenas, de mérito inferior sin embargo al valioso ejemplar del Museo de Munich, conocido con el nombre de *Apolo de Tenea.*

Análoga a los *Apolos,* pero rompiendo la tímida posición de los brazos, es la estatua del *Moscóforo* o *Sacerdote de Mercurio,* así llamada por su disposición, llevando sobre los hombros un ternero que sujeta con las manos levantadas, alterando con este movimiento la posición vertical o poco levantada de los brazos de los *Apolos arcaicos.* Fué hallada en la Acrópolis, y se la supone un ex-voto anterior a la guerra con Persia. A diferencia de las figuras de *Apolos,* el *Moscóforo* no aparece desnudo, sino cubierto con una vestidura que al adaptarse al cuerpo suaviza la rudeza de su musculatura. Esta estatua dice Pijoan "inicia un tipo lleno de promesas" que hemos de ver reproducido más tarde, en la época de transición, y que repetido por el arte griego alejandrino, fué la base de la figura del Buen Pastor en la escultura cristiana según afirman algunos. La idea del *Moscóforo* se había representado, varias centurias antes de que en Grecia se hiciera, en el arte de Egipto, donde podemos apreciarla en el relieve del *hipogeo* o sepultura de *Sabou* en Sakkarah en que aparece un joven de perfil con una gacela al hombro.

De marcado sabor arcaico y adaptando al arte griego la representación de un estilo escultórico muy frecuente en Egipto, el monstruo femenino, es la *Esfinge de Naxos,* ex-voto colocado sobre una columna jónica en que el rostro de mujer conserva los rasgos de las esculturas primitivas y el trenzado del cabello está dispuesto como en ellas en largas hebras que caen alrededor del cuello.

Es en esta centuria que aparece, debida a ROECUS, TEODORO y TELECLES, una importante innovación, a que aludimos antes, la escultura de fundición, que usando como material los metales había

de animar a las estatuas, mover sus músculos y hacerles adoptar posiciones que la madera, la piedra y el mármol no habían permitido, hasta darnos más tarde como elocuente prueba la atrevida figura del *Discóbolo*. Hacia el 680 vivieron estos artistas, ROECUS, TELECLES y TEODORO, padre, hijo y nieto respectivamente o como dicen otros, padre el primero de los dos segundos. De ROECUS se sabe, por Pausanias, que fundió una estatua de la *Noche* para el Templo de Efeso.

TEODORO, que es quizá el más notable de estos fundidores, trabajó con éxito el hierro, siendo a la vez orífice notable y hasta se le ha querido atribuir la invención de la Glíptica. Menciónanse entre sus obras principales su auto-retrato que Plinio vió en Preneste; dos cráteras, una de plata de colosal tamaño que consagró Creso en Delfos, y otra de oro; un anillo del tirano Policrates, y una copa áurea con racimos de pedrería, brillante adorno de la morada de Creso y más tarde ornamento del trono de los soberanos Aquemênides. En colaboración con TELECLES hizo una estatua de Apolo. La forma en que esta obra fué ejecutada merece, por curiosa, recordarse. Cada cual hizo su parte, estando en Samos TELECLES y TEODORO en Efeso. Al unirlas, se ajustaban tan perfectamente que la estatua parecía hecha de una pieza, lo que nos indica que en su ejecución se ceñían estos artistas a cánones fijados, siguiendo en esto la costumbre de Egipto que arraigó luego en Grecia y subsistía aún en POLICLETO.

Unas veces unidos, separados otras, hicieron estos autores obras diversas entre las que se encuentran algunas de arquitectura, como el edificio en forma de tienda llamado *Scias*. No ha faltado quien haya supuesto sean de varios las obras de estos artistas alegando que hubo algunos autores con los nombres citados; sea de ello lo que fuere, es lo cierto que estas obras demuestran la existencia en Samos en el siglo VI, de un núcleo de expertos fundidores que practicaban la escultura en metal.

No podía dejar de sentirse en la artística Quío esta nueva tendencia, y en ella se distingue GLAUCO, notable fundidor, discípulo de ROECUS, que sobresalió en los trabajos metálicos de aleaciones y soldaduras, dando un paso de avance con relación a la forma antigua de placas superpuestas o ajustadas que aún en el siglo V había de mantenerse en la *Atena* de FIDIAS. Se recuerda entre las obras de GLAUCO una grandiosa crátera colocada sobre un trípode de hierro, ofrenda que un rey de Lidia hizo a Delfos.

Otro aspecto de la escultura griega en esta época de arcaísmo, nos ofrecen los relieves que en templos y sepulturas anuncian los maravillosos frontones de un porvenir ya próximo.

Citemos de estos relieves en primer términos los de *Assos,* que manifiestan en su disposición reminiscencias asiáticas. El trabajo se ha hecho sobre el arquitrabe y no en el friso, como es peculiar al arte helénico, notándose además que las figuras representando fantásticas escenas de una fauna arbitraria, por su aspecto, sus actitudes y su disposición despiertan en el que las mira el recuerdo del arte asirio.

Huella oriental escontramos también en unas raras estatuas halladas en Mileto. Representan mujeres sentadas en la actitud arcaica de las figuras caldeas de las *súnmeras* que constituyeron un tipo femenino poco conocido y que no tuvo arraigo en la escultura griega.

Dejábase notar la tendencia a unir en maridaje afortunado, la arquitectura y la plástica, que había de tener manifestaciones tan bellas en las decoraciones eginéticas, los frontones de Olimpia y las esculturas del *Partenón,* terminando en las del Templo de Tegea. Comienza humilde en los frisos del Templo cretense hallado en Prinia, donde vemos el valiente alarde de un escultor que se atreve a presentar grupos hípicos, a pesar de su técnica incipiente, producto de la cual es la desproporción que existe entre los pequeños jinetes y las patas larguísimas de sus cabalgaduras. Sin embargo, estos frisos, con toda su rudeza, son un antecedente no lejano de la brillante *procesión panatenaica* del gran siglo.

Y en los templos también se estilan ya las metopas, de las que citaremos siquiera sea brevemente las del *Templo Central de Selinonte* conservadas en el Museo de Palermo, en Sicilia, y que han sido durante largo tiempo las primeras esculturas conocidas del arcaísmo griego. De entre ellas es quizás la más notable la que representa a *Perseo* degollando a *Medusa* asistido de *Minerva.* Bien distribuídas las figuras, son sin embargo de una desproporción de formas manifiesta. Conserva la disposición primitiva de los rostros de frente y el cuerpo de perfil. Las figuras son enanas y de musculatura exageradamente robusta.

De análogo estilo a las citadas metopas son los *relieves espartanos,* de los cuales uno tiene esculpida una culebra, viéndose en los otros dos grupos humanos, que han sido interpretados de maneras

Lámina IV.

La *Atena Lemnia* según Amelung.

diversas, y que, suele decirse, representan a *Menelao* dando muerte a *Helena* y *Alcmena* con su amante *Zeo*.

Interesante manifestación del arte en este siglo nos brindan las *estelas funerarias*, esculturas notables con que los griegos adornaban sus tumbas, pudiendo mencionarse en este estilo de la escultura helena, la *estela* de *Aristión* en Atenas y en Naxos la de *Alxenor*. La primera, que esculpió ARISTOCLES, representa un guerrero vestido con la ligera indumentaria ática. Por eso se ha llamado impropiamente esta estela, el *Hoplita, o Soldado de Maratón*. La figura se presenta de perfil según la tendencia arcaica. En otras estelas como la del *Discóbolo* los ojos se ven de frente a pesar de estar de costado la cara. En otras se representan grupos de hombres y animales, citándose entre ellas la de *Alxenor* u *Orcomene* y la del Museo de Nápoles que antes perteneció a la colección de Borgia.

Particular interés ofrece la estela de *Tanagra* (Beocia) que perpetúa el recuerdo de dos amigos Dermys y Kitylos, enterrados juntos. De pie, enlazadas en familiar abrazo, las figuras son feliz expresión de la tendencia a unir la escultura y la arquitectura en la decoración sepulcral.

Y por último, para acabar este estudio del arte funerario, mencionaremos dos relieves, correspondiente el uno a la sepultura de Xantos llamado de las *Harpías*, y el otro a una sepultura de Tassos. El primero representa los genios que vuelan arrebatando niños, colección de doce placas que forman la composición que adorna la tumba y el segundo, conservado en el Louvre, tiene una puerta al centro a los lados de la cual se agrupan con sencillez artística las figuras de *Apolo* y de *Mercurio*, las *Ninfas* y las *Gracias*.

Muchos nombres se registran en esta época, tales como CLEARCO, GITIADAS, POLISTRATOS y sobre todos BATICLES EL MAGNESIO, autor del *Apolo Amícleo*, que merece consideración especial. Sobre un pilar o tubo de franjas superpuestas que descansaba en los pies de la figura se elevaban la cabeza y los brazos del dios; en sus manos sostenía el arco y la lanza, cubierta su cabeza con el casco. Profusa decoración adornaba el trono hecho de oro, ébano y marfil, representando escenas mitológicas y heróicas. La figura medía 45 o 60 pies de altura correspondiendo a estas dimensiones la magnitud del adornado trono cuyo respaldo remataba en curiosa crestería, donde se veían retratos de numerosos artífices que con BATICLES colaboraron, y entre ellos las figuras airosas de las *Gracias* y *Diana Leucofriné*, protectora del genio.

Omitiendo, en obsequio a la brevedad, otros nombres de autores y de obras que extenderían más la citada serie ya bastante nutrida, fijemos la atención en un trabajo notable por su técnica, interesante por su belleza, que constituye el postrer espécimen de la escultura arcaica: el trono *Ludovici.*

Fué descubierto en Roma en 1867 al derribar la villa Ludovici. Muchas dudas suscitó esta obra, referentes a su estilo, haciendo vacilar la opinión entre si sería genuinamente primitiva o copia romana más moderna, hasta que otra escultura semejante, que hoy posee el Museo de Boston disipó las dudas, quedando aclarada la procedencia griega y la época arcaica a que el trono pertenece. Es un bloque de mármol esculpido en sus tres caras y ahuecado en la anterior formando el asiento. El respaldo nos muestra el nacimiento de *Venus* que surge de las aguas asistida por dos *Ninfas.* El busto de la diosa está de frente, la cara de perfil, lo mismo que los cuerpos de las ninfas. Un maravilloso detalle se ve en este trabajo, Las vestiduras tenues, vaporosas traslucen las formas de las ninfas que sujetan un velo de pliegues magistrales, tras el que se alza *Venus.* La anatomía de la diosa es notable; sus formas juveniles han sido cinceladas con trazos segurísimos y su cuerpo que nos parece aún húmedo tiene una naturalidad y encanto indefinibles.

A los lados del trono, hay dos alegorías del amor: el sagrado y el profano. Personifica aquél la púdica esposa, velada de cabeza a pies por la túnica y el manto, que cuida la lámpara encendida; el segundo amor lo representa una figura de mujer desnuda, que se sienta cruzando una pierna sobre otra, mientras toca una flauta de dos tubos. En todos sus detalles manifiesta la molicie y descuido de la cortesana.

Y con ésto damos por terminado nuestro estudio de la época *arcaica* para pasar a ocuparnos brevemente del período o fase de *transición.*

"El empuje estaba dado, los materiales conocidos, la técnica y ejecución dominadas, el grecismo definido e iniciados los caracteres de escuela, bastóle al arte griego del nuevo siglo el estudio del natural para crecer rápidamente." (1)

La obra de los escultores arcaicos ha encauzado por los carriles del progreso el arte helénico, que con el impulso recibido ha de marchar en rápidas jornadas con los artistas de transición o *ar-*

1 FONTANALS, (J.), op. cit., pág. 368.

caístas hasta alcanzar la meta de la perfección, a que aspira, en la V centuria.

Es por lo regular estudio fastidioso el referente a períodos de transición que representan fases vacilantes e indefinidas en que se elabora una era de adelanto, borrándose las imperfecciones de una época anterior. De interés casi siempre escaso, tan sólo como nexo necesario solemos servirnos de esos puentes que uniendo las riberas oscuras de los inicios con las márgenes esplendorosas de un siglo de gloria, nos muestran los grados de progreso que lentamente ha recorrido una manifestación cualquiera del saber humano. No así en el arte de la escultura griega, en la que el lapso de tiempo que se llama época de transición representa precioso engarce de matices y brillos propios y que sirve a la vez para montar en el joyel del arte la rica pedrería de la edad de oro.

"Es—nos dice Paris—un período corto, lleno de enseñanzas y de interés. Jamás ha pasado pueblo alguno con tanta espiritualidad y rapidez de las vacilaciones de la infancia insegura a la seguridad de la madurez." (1)

En esta época no se forman escuelas, sino centros artísticos de vida independiente, destacándose tres figuras de artístico relieve: KANACHOS, KALAMIS y MIRÓN, fundidores notables, al lado de los cuales, compartiendo su gloria, está ONATAS, cuyas obras nos han de llevar al estudio de las famosas esculturas de *Egina,* de tendencias que han formado escuela y que son ya cercanas precursoras de las del *Partenón.*

Cultivábase en Atenas la escultura en mármol que había de llegar muy pronto al apogeo de su gloria, mientras rindiendo culto a las tradiciones de la escuela dórica se trabajaba el bronce en dos centros del arte: Sycione y Argos, cuyos artistas seguían reproduciendo, mas ya en forma bellísima y perfecta, el tipo atlético del joven desnudo.

De Egina y Peloponeso, talleres de la escultura de fundición, habían de salir los maestros de que vamos a ocuparnos.

KANACHOS o CÁNACO, el más antiguo de los maestros de Sycione fué el autor de un *Apolo* de bronce, perdido, para desgracia del arte, y del que sólo nos dan idea las copias que de él se han conservado. El *Apolo Filesios,* destinado al *Templo de Didino* en Mileto, representa una etapa adelantada de la serie apolínea ya estu-

1 PARIS (P), op. cit., pág. 160.

diada con la que guarda no obstante íntima y señalada conexión. Podemos imaginarnos esta estatua merced a las monedas de Mileto (1) y varias reproducciones que de ella se han hecho. Tales son entre otras la que con el nombre de *Apolo Payne Knight* se conserva en el Museo Británico, donde también se encuentra otra copia más pequeña llamado el *Apolo Strangford*, y por último, el *Apolo Piombino* del Museo del Louvre. En el *Apolo Payne Knight* se reproducen fielmente la posición y atributos del *Apolo* de KANACHOS a juzgar por las monedas, pecando esta figura de ser demasiado pulida y redondeada. Más perfecto es el desnudo del *Apolo Piombino*. En las cuencas vacías de sus ojos debió haber una sustancia, quizás plata, que imitara el globo ocular humano. Los labios y los pezones de los pectorales se marcan por medio de incrustaciones rojas de cobre. De este autor suelen citarse también otras figuras en mármol y una *Afrodita* criselefantina.

Colaboró con su hermano ARISTOCLES y el maestro AGELADAS en un grupo de las *Gracias* y por último cítase como obra suya otro *Apolo* para un templo de Tebas, réplica en cedro del *Apolo Filesios*. Del estilo escultórico del artista estudiado pueden darnos idea la cabeza de bronce hallada en Herculano, y la arcaica que forma parte de la colección Jacobsen, así como la figura de *Hércules* combatiendo, conservada en la Biblioteca Nacional de París, bronce que para Friederichs y Rayet es una reducción de una obra célebre de ONATAS.

Hemos escrito un nombre que nos va a llevar a ocuparnos de las célebres esculturas eginéticas de la gliptoteca de Munich haciendo para ello un alto en nuestro examen de los maestros fundidores, de que en seguida seguiremos tratando, al hablar de KALAMIS y PITÁGORAS DE REGIUM, AGELADAS, MIRÓN y POLICLETO.

Contemporáneos de KANACHOS fueron dos escultores, ONATAS y su hijo KALITELES, en quienes ha querido verse por algunos a los autores de los frontones de *Egina*.

Sábese que hizo ONATAS para el templo de Olimpia, entre otras esculturas, un grupo representando la elección de *Néstor* para luchar con *Héctor*, composición escultórica que constaba de diez figuras, según unos autores, nueve en opinión de otros. Esta obra y el *Heracles* ya citado son por su técnica y estilo gemelas de los grupos de *Egina* y de aquí que se atribuyese a ONATAS la paternidad de estos últimos.

1 COLLIGNON, op. cit., pág. 119.

Los fragmentos hallados en Egina en 1811 por Heller, Cockerell, Forster y Linkh, reconstruídos por el sabio Thorwalden, dan un total de quince figuras correspondientes a los dos frontones del templo. El occidental representaba el combate de griegos y troyanos que tratan de recoger el cuerpo de *Patroclo* que yace a los pies de *Atena,* colocada en el centro, presidiendo el combate. Con arte análogo al que se observa en el *Templo de Júpiter* en Olimpia, y en el *Partenón* más tarde, se han colocado las figuras de los combatientes a los lados de *Minerva,* cuatro en cada uno, y de manera tal que los heridos ocupan los extremos como conviene a su posición horizontal o inclinada.

El frontón oriental representaba el combate de *Telamón* y *Hércules* contra *Laomedón,* y de él se conservan sólo cinco estatuas y algunos fragmentos.

Imposible detenernos por más tiempo en la consideración de estos frontones que sólo para bosquejar el arte pre-fídico estudiamos aquí. Sus interesantes detalles hay que reservarlos a estudios especiales que a este lugar no corresponden.

En cuanto a si son o no de ONATAS esas obras es difícil decidir basados sólo en presunciones nacidas de ciertas semejanzas; cualquiera que sea la afirmación que se haga, lo importante es notar que estas figuras por su adelanto anatómico, su espíritu de vida y movimiento, en que aún late visible el arcaísmo, son sin duda un escalón más que nos lleva ascendiendo hasta la cumbre que pronto ha de alcanzar el arte griego.

De ONATAS es también, a más de otras representaciones de dioses, la estatua de *Ceres negra* de Figalia.

Reanudando nuestro estudio de la escultura de fundición en esta época, hemos de mencionar siquiera un bronce muy famoso obra del escultor ANTENOR o ANTENOO, conocido con el nombre de *los dos tiranicidas.* Representa las figuras de *Harmodios* y *Aristógiton* que dieron muerte al tirano Hiparco, acto considerado por el pueblo ateniense como altamente patriótico, llamando a sus autores mártires de la libertad y encargando al cincel de ANTENOR que perpetuase su recuerdo. Llevado el grupo por Jerjes a Ecbatana, fué sustituído por otro, obra de KRITIAS y NESIOTES, una copia del cual se conserva hoy en Nápoles.

Ya las figuras de los tiranicidas, aunque llevando las huellas del arcaísmo expirante, son un bello ejemplar de la tendencia realista a presentar el movimiento en el arte. Bajo ese aspecto anuncian en

un próximo futuro la aparición de la estatua que rompiendo antiguos moldes da completa soltura a la actitud: el *Discóbolo.*

Cítase al lado de aquéllas la figura denominada *el auriga de Delfos,* obra de la escuela de PITÁGORAS, artista del que en breve hemos de ocuparnos.

Formaba grupo esta estatua con una cuadriga, regalada tal vez por Gelón de Syracusa. Es un hombre de pie, vestido con larga túnica de pliegues paralelos ceñida sobre el talle. Un cintillo rodea su cabeza, que es pequeña, redonda y de perfil perfecto. Es un buen ejemplar de esta escultura arcaísta,mas no participamos del entusiasmo de Pijoan que le lleva al extremo de exclamar: "¡cuánta belleza, cuán noble dignidad! *El auriga de Delfos* es ciertamente una de las más hermosas obras de la escultura de todos los tiempos." (1)

En su actitud tranquila, en la unión de sus pies hay todavía gran influencia arcaica, y en su cara de líneas y modelado perfectos, la estúpida fijeza de sus ojos tiende sobre ella una sombra que la hace inanimada, inexpresiva.

KALAMIS, dice un autor, es quizás el último escultor griego que sostiene la influencia oriental del arcaísmo y representa con PITÁGORAS y MIRÓN la fase de transición decisiva entre el arte arcaico y el de la época de FIDIAS.

Ateniense, amigo y protegido de Cimón, su actividad fué grande. Cultivó todos los géneros de la escultura, cincelando grupos de bronce, animales, figuras de dioses, etc. Obra suya es el *Hermes Crióforo* hallado en Creta, parecido al *Moscóforo,* que hizo para los habitantes de Tanagra, y que se reproduce en una moneda de bronce de esta ciudad, merced a la cual se han identificado una terracota tanagrina y un mármol de la colección Pembroke, como copias del bajo relieve de KALAMIS.

PITÁGORAS DE REGIUM es el modelador del desnudo varonil que se exhibía en gimnasios y palestras. Las formas juveniles del atleta que revelaban profundo estudio del natural, los detalles de venas y nervios, son las características de la copiosa producción de este artista. Cítanse entre sus obras figuras de corceles y de *efebos,* su *Perseo,* su *Europa* y su *Apolo Citarede.*

Hay una obra notable, gala del Museo Británico, que marca la última etapa de la serie de *Apolos* estudiada, conocida por *Apolo*

1 PIJOAN, op. cit., pág. 246.

Choiseul-Gouffier atribuído a PITÁGORAS por unos, por otros a KALAMIS.

Waldstein sostiene la primera tesis. Apoya su opinión la de Plinio, que presenta a PITÁGORAS como el primero que esculpió con perfección los cabellos y marcó en los miembros de la estatua los relieves de las venas. Y estos caracteres se encuentran bien patentes en el hermoso ejemplar considerado. Por eso nos inclinamos a admitir este aserto frente al que quiere presentar a KALAMIS como autor de este *Apolo.*

Y estamos casi pisando los umbrales del gran siglo, al enfrentarnos con los artistas del taller de Argos. El maestro AGELADAS, sus discípulos MIRÓN y POLICLETO, son el último eco de la escultura arcaísta o la nota primera del período áureo. El otro condiscípulo, la gloria de AGELADAS, que por ser su maestro solamente ya sería célebre en la historia del arte, llena con su nombre la edad más bella del arte griego, y a su estudio dedicaremos los restantes capítulos de este trabajo a él consagrado.

Mencionemos el primero a AGELADAS, el maestro argivo, cuyo taller se nimba con la aureola de sus tres discípulos célebres.

Las obras del artista que hizo famosa la escuela de Argos, rival de la de Sycione, nos son conocidas sólo por el testimonio de los textos que han recogido y conservado su recuerdo. Su afición a esculpir figuras atléticas, le llevó a producir en este tipo la estatua de *Anokhos,* vencedor en los juegos olímpicos del año 521, A. C. Su *Hércules niño,* sus estatuas de *Timasiteo de Delfos* y *Cleostenes de Epidamno,* su grupo de cautivos y caballos, consagrado por los tarentinos en Delfos, su grupo de las *Gracias,* hecho en colaboración con ARISTOCLES y KÁNACOS y su *Zeus Ithomatas* que reproducen, según se cree, los tetradracmas micenianos, son las obras suyas de que tenemos noticias. El temperamento artístico de AGFLADAS se manifestó en un hijo suyo ATOLOS, que sólo se conoce por una inscripción encontrada en Olimpia.

Contemporáneo de KALAMIS y PITÁGORAS, del siglo V por la fecha de su nacimiento pero enlazado por su estilo con los aritstas de la centuria siguiente fué MIRÓN. Si quisiéramos hablar de este escultor con el detenimiento y extensión que su importancia exigen tendríamos que dedicarle una monografía. Nos ceñiremos, pues, a señalar tan sólo algunos rasgos que nos indiquen el relieve que su figura tiene en la escultura precursora de FIDIAS.

Enamorado de la bella forma, por lo que se le asemeja a Esquilo,

atento sobre todo a la copia del movimiento espontáneo, en su arte "copia la naturaleza embelleciéndola, sin incurrir en nimias minu ciosidades que más tarde habían de ser, en manos de otros artistas la decadencia de la severa escuela de MIRÓN y sus antecesores."

Para él la psicología de la estatua es cosa secundaria, la olvida por seguir en la copia del natural la violencia de la actitud en que la coloca, por eso dijeron de sus obras los antiguos "corporum tenus curiosus animi sensus non expressit."

El arte griego anterior a MIRÓN siguió en ciertos aspectos los convencionalismos del egipcio, entre los que se cuenta lo que el arqueólogo danés Lange, llamó la "ley de la frontalidad". Consiste en colocar la figura de lado, de tal modo que la parte superior de la cabeza, el nacimiento del cuello y el centro del cuerpo están en un mismo plano vertical. Las desviaciones en cualquier sentido de la columna vertebral no se conocen.

Y el *Discóbolo,* la obra maestra del artista que estudiamos da el golpe de muerte a ese canon, moviendo libremente la figura que se encorva en natural y atrevida posición, de tal modo que al mirarla no podemos pensar en un modelo que conserve por un rato esa actitud para que el cincel la copie, sino en una instantánea fotográfica que luego ha trasladado el artista a la materia plástica.

Facilitaba esta técnica el uso del bronce, material utilizado casi siempre por MIRÓN, salvo en ciertas figuras como su *Hécate,* que construyó en madera.

La producción de este artista es abundante y varia. Representó a los dioses y semidioses en sus estatuas de *Apolo, Hércules, Perseo, Baco, Zeus* y *Erecteo.*

Entre sus grupos se cuentan el de *Atena* con *Hércules* y *Zeus* del templo samiense de Hera, y el famoso de *Minerva* y *Marsias* conservado en el Museo romano de Latrán.

Esculpió atletas tales como su *Dolicodromo Ladas,* y el *Discóbolo,* descrito por Luciano, que es el mayor timbre de gloria del artista. Se ha atribuído a Mirón el grupo de los pancracios o luchadores del Museo de Florencia, en que otros autores ven una obra posterior del cincel de CEFIDOSOTO. Nos decidimos mejor por la primera opinión ya que este grupo tiene los caracteres del arte de MIRÓN, más que el estilo de serena belleza y tranquila actitud de las obras del padre de PRAXÍTELES.

Se le atribuye también la estatua del joven sentado que se extrae una espina del pie, conocida por el *Spinario,* bronce de la co-

Minerva Varvakeion. Copia en mármol de la *Atena Partenos* de Fidias.

lección Rothschild. Por la posición original y un tanto violenta de la estatua parece del gusto mironiano, mas quizá no sea suya sino de algún artista de su escuela, como opina Paris.

También encontró el cincel del maestro motivo de inspiración en los animales, y así esculpió perros, monstruos marinos y sobre todo las vacas, alguna de las cuales por su naturalidad y vida motivó el conocido epigrama de Anacreonte: "Pastor, apacienta más lejos tu rebaño, no sea que creyendo oir los mugidos de la vaca de Mirón, te la quieras llevar con tu ganado."

En resumen, como acertado juicio del artista de que venimos ocupándonos citemos unas líneas de Pijoan, en su obra tantas veces mencionada. "Por primera vez, dice, nos encontramos en la historia del Arte con una personalidad original, que supo llegar en la escultura más allá de la lucha con las dificultades de la técnica. MIRÓN es ya un especialista; para él lo interesante del hombre es el movimiento, y la vida, la sensibilidad física. Antes de él hemos encontrado obras de arte maravillosas en Egipto, en Grecia y en el Oriente, pero eran más bien obras sociales, impersonales; ningún artista se destaca del conjunto característico de su escuela. Habrá acaso, en una palabra, obras más bellas, obras más grandiosas, obras perfectas, pero una figura de artista tan personal como MIRÓN no la hemos encontrado hasta ahora. En la misma Grecia conocíamos varios nombres de escultores, que firmaron sus obras en los siglos anteriores, como ANTENOR, el autor de una de las *Corés*, o como ACKERMOS el autor de la *Victoria* primitiva de Delos, pero eran nombres tan sólo; MIRÓN es una primera personalidad real." (1)

POLICLETO DE ARGOS, de quien más tarde hemos de volver a hablar cuando nos ocupemos de FIDIAS, fué el último de los escultores arcaicos.

Nos hallamos en la quinta centuria, próximos al mayor florecimiento de la plástica. Pasaron ya los tanteos, y alcanzamos la etapa de perfeccionamiento.

Los dos tipos que predominan en POLICLETO son el del *atleta* desnudo y la joven vestida con túnica y peplo. Ya ambos eran conocidos y estudiados, la mano maestra de POLICLETO iba a darles el último retoque.

El tipo del *Doríforo*, joven en toda la plenitud de sus fuerzas, fué el modelo copiado por los artistas de Grecia. Era el *canon*, la

1 PIJOAN, op. cit, pág. 249.

regla seguida que daba la norma de la estatuaria, quizás completada, como algunos suponen, por un libro contentivo de los principios técnicos de este arte.

El tipo de mujer fuerte y hermosa, la *Amazona,* es con el del *Doríforo* la otra columna en que descansa la gloria de este escultor de Argos. Con más detenimiento hemos de hablar de alguna de estas figuras en su lugar adecuado, baste por tanto ahora, la indicación apuntada.

Es el *Diadúmenos* la elegante figura de un joven que se ciñe una cinta a la frente, según la usanza de los corredores del estadío para contenerse la sangre en las sienes. Copia de esta estatua es la que se conserva en el Museo de Madrid. La tenia o cinta, que el trabajo en metal permitía, desaparece en las reproducciones marmóreas por dificultades de técnica fácilmente apreciables.

Grande fué el renombre que alcanzó POLICLETO entre los griegos. Llegó a vencer a FIDIAS, tan alto estaba este artista, y por eso se suele parangonar con el maestro ateniense. Sin embargo, a pesar de sus méritos que no le regateamos, creemos que no resiste la comparación. POLICLETO copió el cuerpo, siendo en ello su maestría insuperable; las formas juveniles del hombre y la mujer hallaron en su arte representación perfecta, mas les falta ese soplo ideal, el *quid* divino que envuelve en un ambiente de gloria las obras de FIDIAS. "Por eso—ha escrito acertadamente un autor—con ser grande el argivo queda más grande el ateniense, que alcanza rasgos divinos en los modelos humanos. Venció POLICLETO a FIDIAS a los ojos de los griegos en la fineza del ritmo, mas no le venció en cualidades de superior estima, que son rasgos de don divino y que vemos estampados en las *Parcas* y el *Ilisos* del *Partenón* de Atenas."

Con POLICLETO y MIRÓN ha terminado la fase transitoria, a ellos alcanza el brillo del gran período.

Conocida ya en líneas generales la evolución del arte desde sus tímidos comienzos, hasta los artistas del taller de AGELADAS, esbozada la figura del citado maestro y de dos de sus discípulos no nos queda por ver más que el tercero, cuyo conocimiento es el fin que este estudio persigue. El rápido recorrido que hemos hecho por los fecundos y floridos campos de la plástica griega nos han acondicionado para abordar con fruto el estudio de la figura más grande del arte helénico. Entremos, pues, de lleno, en la materia objeto de nuestra Tesis.

III

FIDIAS

1.—DATOS BIOGRÁFICOS

La biografía de Fidias que el transcurso de 25 siglos ha procurado desfigurar con leyendas tejidas alrededor de la vida del gran artista griego, llega a nosotros con todo el interés que el tiempo no ha disminuído a pesar de los años transcurridos desde que en el cielo del Atica surgiera esta estrella del Arte.

La vida de todos los grandes hombres ha sido siempre objeto de la curiosidad más viva de las generaciones, que al volver su vista al pasado, buscan en estas cumbres que el genio levanta por encima del nivel común de los humanos, una enseñanza derivada de su vida y un modelo que seguir en el tesoro de sus obras.

La historia de estas figuras ha sido y es estudiada, comentada y mezclada con poemas que la fantasía de los panegiristas compone, y así no hay quizá un hombre célebre que no cuente, dentro de la Bibliografía universal con un gran número de memorias íntimas, cuadros de su vida, narraciones anecdóticas que lanzadas al mercado intelectual por los admiradores del genio encuentran favorable acogida entre sus idólatras que buscan en esos libros un estímulo más para su veneración y pasto abundante con que saciar sus ansias de conocer en todos sus aspectos la figura del biografiado descendiendo a menudo a insignificantes detalles de su vida privada, que a pesar de carecer de todo interés histórico leen con fruición sus ojos devotos del ídolo. Y por eso se hace difícil reconstruir en su pureza primitiva la historia verdadera de una de esas figuras, desbrozando el camino que ha cubierto de exuberante flora la fantasía, para llegar a las fuentes de información verídica, y allí beber las puras aguas de la verdad histórica no enturbiadas por falsedades, ni coloreadas al tono que las ideas y sentimientos de

cada autor han sugerido, haciendo de ellas no lo que realmente son, sino lo que han querido que fuesen.

En el caso de FIDIAS pocos datos tenemos, que iluminando a intervalos la densa oscuridad en que los tiempos han sumido la historia del maestro, nos muestren el sendero que debemos seguir para, sin extraviarnos guiados por las falsas luces con que se ha querido diafanizar esa senda, llegar al conocimiento cierto de su vida.

"La antigüedad más sabia y respetuosa que nosotros—dice un crítico ilustre—, distinguió el hombre del genio. Dejó al primero todas las debilidades del uno para que el otro brillase con luz más pura. Una biografía verdadera empequeñece a los más grandes artistas, y se sirve mejor a su gloria no dejando a la curiosidad de los siglos más que su nombre y sus obras maestras. FIDIAS, en efecto, ha llegado a nosotros como la personificación del arte antiguo, pero su vida privada nos es casi desconocida.

Al señalar la fecha del nacimiento de FIDIAS divergen los autores que le han biografiado. Desde la Olimpiada 70 a la 74 se han señalado diversos años en que cada cual coloca el nacimiento del ilustre artista. Citaremos entre otras muchas las opiniones que creemos más autorizadas, dado el prestigio de los escritores que las han emitido.

Emeric David suponiendo que FIDIAS debía tener 58 o 60 años, cuando se representó bajo la figura de un viejo calvo en el escudo de *Palas Atenea*, deduce que su nacimiento debió ocurrir en el tercero o cuarto año de la Olimpiada 70, puesto que la *Minerva* se hizo en la Olimpiada 85, es decir, sobre el año 440. Otfried Müller a su vez opina que el nacimiento de FIDIAS tuvo lugar en la Olimpiada 73 (488-484 A. C.) y se funda al hacer tal afirmación en que el artista contaba 70 años cuando hizo el *Júpiter Olímpico*.

Collignon sostiene que el escultor vió la luz en la Olimpiada 72 o 73, o sea entre 490 y 485, apoyándose en que dando ésto por cierto resulta que hacia el 447 cuando comienza FIDIAS los trabajos de embellecimiento de Atenas, bajo Pericles, contaría unos 40 años próximamente, lo cual parece muy razonable.

Entre las mismas fechas señalan Pierre Paris y Fontanals del Castillo el nacimiento de Fidias mientras otros, como Quatremère de Quincy, lo creen acaecido en el año 480 o sea en la Olimpiada 75.

Otros hay que señalan al acontecimiento otras fechas, colocándolo en la Olimpiada 70 (500-496).

M. Beulé dirige su razonamiento en otro sentido y supone que FIDIAS debió nacer al comenzar las guerras médicas en 496 A. C. Partiendo de este supuesto la vida de FIDIAS sigue desenvolviéndose de modo natural y con ella sus facultades artísticas, y así resulta que siendo aún joven ejecutó bajo Cimón el monumento conmemorativo de Maratón, que no debió levantarse a raíz de la victoria, y al confiarle Pericles la dirección y ejecución de sus empeños artísticos estaba en la plenitud de sus fuerzas. Al representarse en el escudo de Minerva aparecen unidos el vigor de la edad madura, indicado por la fuerza con que lanza la piedra en el combate, y los primeros síntomas de su vejez en la calva de su cabeza. Contando 60 años marcha a Olimpia para volver a Atenas cinco años más tarde y morir poco después. Por el contrario si, como otros suponen, nació en la época de la batalla de Maratón, hay que admitir que siendo él autor del grupo que conmemoraba esta gloriosa jornada, debieron transcurrir lo menos veinte años antes de que se hiciera, lo cual no parece verosímil. Y por último, si al ocurrir esa batalla FIDIAS era ya un hombre célebre hay que deducir que era anciano cuando inicia la época más activa de su vida, resultando de esto que fué entre los 60 y 80 años que ejecutó sus obras maestras: la *Minerva* criselefantina, el *Júpiter* de Olimpia y dirigió las obras del *Partenón*, lo cual no parece admisible. Como vemos, es difícil señalar con precisión una fecha exacta al nacimiento de FIDIAS, resultando tan sólo conjetural cualquiera que aceptemos, siendo entre las opiniones expuestas la de Beulé la que nos parece más racional y aceptable. Pero sea el que fuere el año en que el escultor naciera, es lo cierto que ello fué en los albores de un siglo que dió a Grecia los nombres de los artistas más eximios de su historia, APOLODORO, POLIGNOTO, ZEUXIS, ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES, ARISTÓFANES, HERODOTO y TUCÍDIDES, que unidos al del genio de la plástica, el divino FIDIAS, constituyen la más brillante pléyade que los siglos han visto.

En cuanto a la familia del artista muy poco conocemos. Sabemos por la inscripción grabada al pie de la estatua de *Júpiter Olímpico* quién fué su padre: "Soy la obra de FIDIAS hijo de Charmides ateniense." Parece que su padre era pintor, aunque hay quien ha supuesto que fué escultor y que este arte era hereditario en la familia como solía acontecer en aquella época en Grecia. Pero de ésto ya volveremos a ocuparnos en breve con la extensión que merece. Se conocen también los nombres de dos hermanos de FIDIAS. Uno de ellos, PANAINOS, es citado por todos los autores y se

dice que ayudó como pintor a su hermano en el decorado del pórtico de Atenas,—donde se reproducía el asunto de la batalla de Maratón, tan grato a los helenos—, y en el trono del *Júpiter* de Olimpia. En cuanto a su otro hermano, PLISTENETE, no están acordes los que han escrito sobre el gran artista. Plutarco le cita como hermano de FIDIAS, mientras que Müller no ve en su nombre más que una corrupción del de PANAINOS debida a un error de copia. Beulé, cuyos asertos nos inspiran el respeto que prestan al maestro su conocimiento y competencia reconocidos en estas cuestiones de arte, nos habla de los dos: PANAINOS y PLISTENETE como pintores ambos. Y por último, el célebre papiro de la colección de Ginebra que tanta luz ha proyectado en el proceso de FIDIAS: y del que trataremos en detalle al hablar de ese punto, uno de los más discutidos de la vida del artista, en la línea 18 del segundo fragmento o sea el catalogado con el número 264 en la colección, presenta en escena una descendiente de FIDIAS, de la cual no hallamos mención en ningún otro autor. A estos leves indicios se reducen nuestros conocimientos acerca de la familia de nuestro biografiado. Nada sabemos del hogar del maestro, donde transcurrieron los primeros años de su fecunda vida. Nada que nos le muestre en esa época en que comenzaron a despertar en su espíritu las aspiraciones del genio que más tarde habían de abrir ante sus ojos todo un mundo de bellezas, que su mano tradujo en el lenguaje mudo pero elocuente de la plástica a las generaciones futuras. Para conocer el ambiente en que se desenvolvía su existencia hay que volver los ojos a la Historia. La vida de cada hombre es una frase dentro del gran poema de los tiempos y para comprenderla hay que leer la página en que aparece escrita, de otro modo su verdadera significación se pierde y se presentará a nuestra vista trunca y oscura como eslabón perdido de una cadena rota.

Atenas acabada de pasar por las guerras civiles que siguieron a la caída de los Pisistrátidas tenía que luchar con un enemigo más terrible aún, la invasión extranjera. De estas pruebas había de salir pujante y vigorosa, con nuevos alientos para vivir un porvenir hermoso que la gloria iba pronto a iluminar, pasada la borrasca de las guerras, que desangraban la Hélade. "La generación a que perteneció FIDIAS fué elevada en la escuela del dolor y del heroísmo."

A las narraciones brillantes de la victoria obtenida en Maratón, que en su infancia escuchara el artista, iban a sucederse los horrores de las escenas de duelo y desolación que la guerra desplegaba en su patria.

A pesar del heroísmo de Leónidas y los suyos, la traición, más que las armas extranjeras, venció sus nobles esfuerzos, y el valiente rey de Esparta sucumbió con 300 de los suyos defendiendo el paso de las Termópilas, quedando así, franco a la invasión enemiga el camino de Atenas.

Jerjes penetró en la ciudad que habían dejado desierta sus habitantes. En el éxodo doloroso de los vencidos, gustó FIDIAS adolescente la amargura del destierro que más tarde, al transcurrir los años, había de sufrir no ya debido a los enemigos de su patria, sino lo que es más cruel, a sus propios compatriotas. Con su familia se trasladó a Salamina, y desde allí divisaron sus ojos en toda su trágica grandeza el incendio de la ciudad que el fuego reflejaba con destellos de sangre sobre el diáfano cielo del Atica.

La gloriosa jornada del Estrecho ganado por Temístocles trajo la calma a Atenas, a la cual regresaron los tristes expatriados.

Dolorosa impresión debió causar al espíritu de FIDIAS el estado en que al retorno encontró a su ciudad. Las ruinas, los escombros cubrían el terreno, pero sobre esas cenizas humeantes había de levantarse la nueva ciudad teatro de su triunfos, fénix que al extender sus alas debía de cobijar bajo ellas el magnífico cuadro del arte en aquel siglo brillante que pronto iba a inaugurarse bajo una bendita égida de paz.

Los triunfos de los atenienses bajo Cimón, unidos a los alcanzados anteriormente en Maratón, Salamina y Platea inauguraron una era de bienestar y engrandecimiento, en que restablecido el orden y aumentado el Tesoro con los despojos de los vencidos, Atenas se rehace de los pasados desastres y brinda a los artistas, con sus trabajos de reconstrucción y embellecimiento, amplio campo donde desenvolver sus actividades. "Había que crear todo, pues todo estaba destruído. ¿Dónde encontrar tantos brazos, tantos talentos, tanto genio? FIDIAS apareció a tiempo," dice Beulé.

En el taller de su padre comenzaba el artista su carrera manejando al principio los pinceles que bien pronto había de trocar por el cincel y los moldes, ya que su genio artístico tendía a moverse con más soltura dentro del ilimitado espacio que la plástica ofrecía a su temperamento proteiforme. De su labor pictórica si bien poco importante, habremos de tratar con más detenimiento en el capítulo siguiente en que haremos un estudio de sus obras, más o menos extenso según la requiera su importancia y lo permitan los datos o noticias que nos quedan de ellas.

Alguien ha dicho, como antes indicábamos, que la escultura era una profesión hereditaria en la familia de FIDIAS. Sin embargo, nosotros nos inclinamos a creer que la inscripción grabada en la estatua de *Zeus* en donde se quiere ver la confirmación de que Charmides era escultor como su hijo, no es un argumento suficiente para probarlo y nos parece más bien que debió ser pintor como sus otros hijos y el mismo FIDIAS en sus primeros tiempos. Allí, a su lado, aprendió éste los rudimentos de un arte que luego había de serle de gran utilidad para la ejecución de sus obras como tendremos ocasión de ver al estudiar sus trabajos en el orden escultórico y decorativo.

El talento de FIDIAS era una piedra preciosa del arte cuyos múltiples cambiantes nos le muestran como pintor, grabador, fundidor, orfebre, escultor; todas las manifestaciones de las artes plásticas encuentran en sus manos un artífice diestro que les da vida y forma tangible. Completa su educación científica con estudios de óptica, geometría y arquitectura, adquiriendo de este modo abundante caudal de conocimientos, un raro sentido de la harmonía, del colorido, y los contrastes, que le permitían dar a sus obras un sello propio de sabia composición, lo cual unido a sus excepcionales aptitudes y a las condiciones favorables en que le colocó la suerte nos da la clave de sus éxitos en su brillante carrera.

En el taller de HIPIAS, o HEGESIAS, o HEGIAS, hace nuestro artista sus primeras armas. Aún imperaba allí la rigidez arcaica del estilo etrusco con que debía de romper FIDIAS encauzando el arte por nuevos derroteros e infundiendo a sus obras el soplo de vida que había de copiar de la Naturaleza, la eterna maestra de la belleza.

Mas aquel horizonte resultaba estrecho para las gigantes aspiraciones de su genio, cuyas alas comenzaban a desplegarse y abandonando a Atenas marcha a Argos, que le reservaba sus primeros triunfos. En suelo extraño se revela a su siglo el valor del artista cuyos trabajos le ganan los primeros laureles con que empieza a tejerse su corona de gloria en que la colosal estatua de *Zeus* había de poner la última rama y con ella ceñida descender al sepulcro.

Hacia el año 470 estaba en Argos la escuela de AGFLADAS en todo su apogeo y la fama del maestro era reconocida en Grecia y en Italia. Un grupo en bronce que hizo en colaboración con ARISTOCLES y KANACHOS representando las *Musas* que celebran los poetas de la antigüedad había hecho su nombre justamente célebre y los encargos de las ciudades daban a su taller una actividad asom-

Fig. 1.—Copia Lenormant.

Fig. 2.—Copia de Patras.

Fig. 3.—Copia de Madrid.

La Atena Partenos.

Lámina VI.

brosa. Y allí fué FIDIAS como fueron también otros dos escultores, MIRÓN y POLICLETO, cuyos nombres unidos al del maestro constituyen la triada que dió brillo a aquel siglo, y que hubiera bastado, a falta de otros méritos, para hacer imperecedera la memoria de AGELADAS, su dichoso maestro. Mariposas de lo bello, vuelan atraídas por la luz de la gloria a aquel taller famoso donde habían de hallar el ambiente propicio que sus aspiraciones requerían.

No todos los autores están de acuerdo en que los tres artistas fueron a trabajar en Argos, al taller de AGELADAS.

Robert, por ejemplo, no comparte la opinión de que POLICLETO fuese discípulo de AGELADAS, que otros como Ernest Gardner no tienen inconveniente en admitir, si bien abrigando alguna duda con respecto a MIRÓN, cuyo estilo le coloca dentro de la escuela ática, rechazando así la hipótesis que le supone influído por los principios de la escuela argiva como discípulo de AGELADAS.

La misma repugnancia muestra Müller en admitir que MIRÓN y FIDIAS, atenienses, acudieron a recibir lecciones del artista argivo, y pretende que fué éste el que trasladándose a Atenas abrió allí su taller. Su argumento se basa en que en Atenas había una estatua de *Hércules* obra del maestro de Argos.

Pero—arguye Beulé—(1): "¿Por qué se extraña Otfried Müller de ver a FIDIAS y MIRÓN, que no eran entonces más que dos jóvenes, pasar algunos años en Argos en el taller de AGELADAS? ¿Por que cree mejor que el maestro dejó su patria, sus trabajos, sus otros discípulos para establecerse en Atenas?".

Nada tiene de extraño, dice, que una escuela o un maestro célebre atraigan desde lejos admiradores y discípulos. Cita el ejemplo del corintio EUCHIR que marchó a instruirse en la escuela de Esparta, la que a su vez envió a MEDÓN, DORYCLIDAS, DONTAS y THEOCLES a Sycione cuando DIPOENE y SCYLLIS comenzaban a enseñar el arte de trabajar en mármol. Existía, pues, un intercambio continuo entre las cinco o seis escuelas artísticas de Grecia. Nada prueba en contrario la existencia en Atenas de un estatua de AGELADAS, puesto que ella no requería, ni por sus dimensiones, ni por el material que la formaba, ni por lo complicado del trabajo, que su autor se trasladase al lugar en que había de ser emplazada para cincelarla allí mismo. "¡Qué sería, exclama el notable crítico, la biografía de un artista si le hiciésemos viajar tanto como sus obras!"

1 BEULÉ, *La Jeunesse de Phidias. Revue des Deux Monds,* 15 marzo 1860.

Otros, por último, como M. Ronchaud suponen que hubo dos AGELADAS, uno en Argos y otro que trasladándose a Atenas llevó consigo los principios de la escuela argiva y fué el autor del *Hércules* a que Müller alude, armonizando así la opinión de que FIDIAS fuese discípulo de AGELADAS, con sus vacilaciones en admitir que aquél emigrase de su ciudad donde se iniciaba con la paz, como hemos dicho, un período de actividad extraordinaria para los artistas griegos.

Fué en Argos, en esta época, donde FIDIAS recibió de los habitantes de Pelena el encargo de hacer una estatua de *Minerva* en marfil y oro, lo que trae Beulé en apoyo de su tesis frente a Müller, indicando que este hecho prueba la estancia de FIDIAS en Argos toda vez que Pelena estaba situada cerca de la Argólide y no es verosímil que habiendo allí una escuela tan famosa como la de AGELADAS fueran los pelenios a encargar su obra a Atenas a un escultor que empezaba su carrera, sino más bien que éste la hiciera a la sombra del maestro, sea porque su nombre empezara a conocerse, sea porque AGELADAS, agobiado de pedidos declinase éste en su aventajado discípulo. La obra, como tendremos ocasión de ver, era grandiosa y anunciaba el advenimiento en el futuro de la maravilla del *Partenón*.

Suelen señalar esta estatua, los autores, como la primera de FIDIAS en orden cronológico. Debido a las escasas noticias que tenemos acerca de su vida, nos es imposible localizar en el tiempo el momento en que produjo cada una de sus obras, de muchas de las cuales, como en su lugar veremos, no nos quedan más que leves indicios, algunas indicaciones en obras de autores antiguos, o simplemente el nombre que la tradición ha conservado llegando de ese modo hasta nosotros.

El renombre que esa obra proporcionó a su autor le precedió en su viaje, y cuando vuelve a Atenas, templado en el ambiente artístico del gran taller argivo, pletórico de conocimientos útiles, de ideas geniales y de fama justamente adquirida, le recibe su patria con los brazos abiertos y en la persona de Cimón primero y más tarde en Pericles encuentra los alientos y apoyo necesarios para elevar las obras que ornaron las ciudades helenas cada una de las cuales iba a ser una piedra colocada en el monumento que la posteridad agradecida ha levantado a su gloria.

La batalla de Salamina al decidir la victoria en favor de los griegos les devolvía a Atenas, pero Atenas en ruinas, montón de

escombros en que se había cebado el incendio. Había pues que atender a su reconstrucción y parece lógico que primero se emplearan todos los recursos y todos los esfuerzos en reedificar los muros, edificios, viviendas, en una palabra, la ciudad entera. Por consiguiente, no era aquel el momento de distraer los fondos y energías en objetos de arte que decorasen la renaciente ciudad.

Pero al transcurrir los años cuando a la guerra sustituye la hegemonía de Grecia, a las cargas de aquella los ingresos que a Atenas pagaban sus aliados, y las flotas traían del Asia los despojos tomados al enemigo, la opulenta y tranquila ciudad piensa en cubrirse con las galas del Arte y Cimón comienza la obra de embellecimiento de Grecia. El recuerdo aún vivo de Maratón, sobreponiéndose al de otros triunfos va a ser glorificado bajo el cincel de FIDIAS en el famoso grupo que le encargara Cimón, que en esa forma halagando los nobles sentimientos del pueblo rendía un tributo de filial admiración a la eterna memoria de Milcíades.

Es un antiguo achaque de la humanidad compendiar en un nombre las glorias de una época y por ello ha simbolizado en Pericles como en Augusto y Luis XIV todo el esfuerzo y todo el mérito de una generación ilustre. Pero hay que atribuir a cada uno la parte de gloria que sus merecimientos demandan y por eso, como una reparación al ingrato olvido de los que ofuscados con los destellos de la fama de Pericles no alcanzan a ver en la penumbra la figura admirable de Cimón, debemos consagrarle unas líneas. El ha de preparar la senda que en carrera triunfal recorrerá Pericles. Las flores con que su siglo ornó las sienes del gran protector de FIDIAS fueron plantadas por la sabia mano de Cimón. Amante de las artes que cultiva y protege consagra a adornar la ciudad el botín de los persas y cuando éste se agota suministra de su peculio propio nuevos fondos con que dar curso libre a su munificencia. A su abrigo trabajan FIDIAS, PANAINOS, y MIRÓN, y viene de Tassos POLIGNOTO. El *Templo de Teseo,* el *Pecilo,* el *Jardín de la Academia,* el *Gimnasio,* con otras obras magníficas abren el ciclo en que más tarde veremos destacarse el *Partenón,* los *Propíleos* y el *Odeón.* "Si el amor a la belleza es el privilegio de las naturalezas nobles, no ha habido nadie más digno que Cimón de ser protector de las artes." (1)

Es en esta época cuando se cree que FIDIAS trabajaba en la co-

1 BEULÉ, art. cit.

losal *Atena* de la *Acrópolis,* la *Atena Promacos,* y erigía para Platea la *Minerva Area,* la primera de las cuales según Müller pertenece a un período posterior de su vida toda vez que como es sabido el artista la dejó inconclusa, habiendo sido MYS el que posteriormente cinceló el escudo de la diosa.

Las victorias de Cimón y su obra reconstructiva, las felices consecuencias del tratado de Citium que Artajerjes concluyó con los griegos, entregaron a Pericles una Atenas floreciente y próspera que bajo su gobierno había de llegar a ser la señora del mundo y el centro de la civilización clásica.

Sin embargo, no dejó de encontrar dificultades y sinsabores en los primeros tiempos de su memorable gobierno. El oro de los persas se agotaba, su propio haber estaba muy mermado, y no bastaba para las atenciones de Atenas el dinero que proporcionaban los aliados. A estas dificultades económicas se unía en el terreno de la política la oposición que a Pericles hacía el partido aristocrático cuyo corifeo era el célebre Tucídides.

La elocuencia del partido que éste representaba cebábase en la conducta del Jefe del Estado, al que acusaban sus enemigos de dilapidar el tesoro y las rentas públicas en vanos adornos para saciar la vanidad de una ciudad que necesitaba esos fondos para empeños más serios y prácticos.

Plutarco nos cuenta que habiendo interrogado Pericles al pueblo congregado si creía que gastaba mucho, respondiéronle muchas voces afirmativamente. "Pues no se gaste, dijo, de vuestra cuenta, sino de la mía, pero las obras han de llevar sólo mi nombre." Y añade el autor de las *Vidas Paralelas:* al decir esto Pericles, ora fuese porque se maravillaran de su magnanimidad, ora porque ambicionaran la gloria de tales obras, gritaron a porfía ordenándole que gastase y expendiese sin excusar nada.". (1)

Aún no había llegado el momento de que FIDIAS desplegase todas las actividades de su privilegiado talento en los monumentos que habían de enriquecer a Atenas.

En este intervalo de tiempo transcurrido desde la caída de Cimón al momento esplendoroso en que nos presenta la Historia a FIDIAS y Pericles como representantes del "Gran Siglo" la vida del artista se desliza en la calma del taller de donde salía la mayor parte de las obras de que ha llegado a nosotros con el nombre un recuerdo del ilustre protegido de Pericles. Así se preparaba

1 PLUTARCO, *Vidas Paralelas, Pericles,* Tomo I, pág. 328.

para la magna empresa que en breve iba a acometer mientras que en la intimidad de su amigo Pericles soñaba con él sueños de arte distrayendo con la esperanza de glorias futuras las horas amargas de aquel período de prueba. Compenetrados en su pensamiento, trazaban sobre el oscuro fondo del porvenir, con los dorados rasgos de su fantasía de artistas el cuadro hermoso de Atenas ataviada con las obras que habían de ejecutarse cuando las circunstancias lo permitieran, y así debieron desfilar en su espíritu la imagen majestuosa del *Partenón* y las figuras augustas de *Minerva* y el *Padre de los dioses.*

Es en estos momentos cuando su temperamento artístico se consolida llegando a la plenitud de su talento. A impulsos de su genio se opera la revolución completa en el seno de la escuela ática y todos, viejos y jóvenes artistas, acuden al taller del escultor, como en otro tiempo hiciera él mismo con respecto a AGELADAS, y de todos los ámbitos de Grecia atraídos por los ecos de su fama y ávidos de recibir su influencia soberana vienen AGORÁCRITO, de Paros, de Tracia PEONIOS. A todoos acoge el maestro, los adiestra en sus principios, fortalece sus brazos con el ejemplo de su cincel maravilloso, les hacen sentir el influjo de su genio creador, y hace de ellos la legión que había de ayudarle en su labor futura, en la que supieron encarnar "su pensamiento y reproducir su estilo."

Con el decreto que condenó a Tucídides al ostracismo, y la paz concertada por 30 años entre las ciudades de Grecia, comienza para Pericles la verdadera etapa de su feliz gobierno libre de las zozobras de sus enemigos exteriores y adversarios políticos.

Pericles comprendió que el decorado de Atenas era una parte de las elevadas funciones que ejerce el hombre de Estado, dice Curtius. "Para fundar el poder de Atenas, tal como él lo había soñado, era necesario que el arte plástico, esto es, la señal distintiva de los helenos frente a los bárbaros, se convirtiese en un arte ateniense y sirviese para embellecer la ciudad, dos veces sacrificada y arruinada, con monumentos modelos, en comparación de los cuales sólo pareciesen esbozos todas las obras modeladas anteriormente por los artistas griegos.

Si Pericles fué en esto más afortunado que en las demás tentativas debe atribuirse, no sólo a su personalidad, sino a un conjunto de circunstancias que le proporcionó para realizar esta gran empresa los hombres más aptos y entre ellos FIDIAS." (1)

1 CURTIUS, (E.), *Historia de Grecia,* T. IV, págs. 187-188.

Este, nos dice Plutarco, era el que dirigía las obras de embellecimiento de Atenas coadyuvando no sólo con la alta inspección, sino también con sus propios trabajos a la magna labor emprendida por su amigo y protector.

"Tenía sobre sí, puede decirse, el cuidado de todo, y como hemos dicho, era el superintendente de los demás artistas por la amistad de Pericles, lo cual le atrajo la envidia." (1)

FIDIAS, por sus excepcionales aptitudes era el hombre que Pericles necesitaba. De miras elevadas, de cultura sólida y vasta, compenetrado con los ideales de su protector, consciente de la gran misión que le estaba encomendada, amante de su patria, que con sus obras iba a engrandecer, haciéndola para siempre inmortal, al dar con sus tendencias propias nuevo aspecto al arte de tiempos anteriores que hacía evolucionar sin destruir, infundiéndole savia nueva y fecunda; era el genio de la belleza el que encarnando en él iba a hacer de su siglo y de su Atenas, el siglo y la ciudad más grandes, de las edades clásicas. Sin alardes vanidosos, sin deprimir a nadie, supo elevarse sobre los otros artistas que reconocían su mérito y superioridad indiscutibles. "En un tiempo ,dice Curtius, en que la emulación podía darse libre curso, fué FIDIAS un verdadero rey en los dominios del arte, como Pericles en los de la administración." Sabía señalar a cada artista el puesto que le convenía: hallábase en medio de ellos como un jefe y como un genio, sin perjudicar en nada el renombre de los demás ni disminuir ni amortiguar su celo. (2)

Bajo la protección de tal gobernante y dirigidas por tal artista fueron surgiendo las maravillas del arte en Atenas. Alzáronse los templos, cubriéronse de imágenes, adornóse la ciudad, y en medio de estas obras iba elevándose al cielo el *Partenón* en cuya *cella* guardaba la majestuosa estatua de *Palas Atenea.*

Hemos citado un nombre que nos lleva a tratar de uno de los más debatidos puntos en la historia de FIDIAS: su proceso, que cualquiera que sea la opinión sustentada acerca de la causa y curso del mismo, está relacionado de manera íntima y directa con la ejecución de esta estatua, la más grande de la serie con que FIDIAS rindió culto a la diosa por quien su espíritu sentía la adoración más profunda. La relación que del proceso de FIDIAS hace Plutarco ha

1 PLUTARCO, op. cit., T. I, pág. 326.
2 CURTIUS, op. cit., T. IV, pág. 190.

sido seguida por numerosos autores que la han admitido sin modificación alguna.

Según el citado escritor, FIDIAS, amigo y confidente de Pericles, se atrajo el odio de los enemigos políticos de éste, que quisieron probar en él cómo el pueblo le juzgaría. Con tal fin sobornaron a un discípulo de FIDIAS, que compareciendo ante el altar de los dioses, después de invocar su inmunidad como condición para hacer su declaración, lanza sobre el nombre del maestro la acusación de haber robado parte del oro destinado a la confección de la estatua.

Mas la previsión e inteligencia de Pericles y el arte del escultor defraudaron sus esperanzas. Las piezas de la imagen estaban colocadas de tal modo que en un momento dado podían separarse, y de esta suerte, pesando públicamente esas partes demostró el artista la falsedad de la acusación con que le habían columniado vilmente.

La envidia y el odio de los enemigos de Pericles buscaron otro motivo que sirviera de pretexto para deshacerse de FIDIAS y lo hallaron en el hecho de haber esculpido éste en el escudo de la diosa del *Partenón*, su imagen y la de Pericles. El artista aparecía, como es sabido, en la figura de un viejo calvo que toma parte en el combate contra las amazonas. Y Pericles estaba representado en lucha con una amazona, colocado con tal arte que su cara quedaba oculta, pero pudiendo reconocérsele fácilmente por el resto del cuerpo que quedaba visible.

La cabeza de FIDIAS en la escultura era el punto de que dependía todo el sistema interior de la estatua.

Acusado de sacrilegio por dar lugar en un cuadro de los dioses a dos mortales, fué encerrado en la cárcel, donde murió de enfermedad natural o quizás envenenado, con el objeto, dice el autor citado, de suscitar sospechas contra Pericles, mientras que a propuesta de Glucón concedió el pueblo la inmunidad al denunciador MENÓN, encargando a los generales que cuidaran de que no se le infiriese agravio alguno.

Hasta aquí la opinión de Plutarco que muchos dan por incontrovertible, y que sin embargo no es exacta como vamos a tener ocasión de comprobar.

Veamos ahora la autorizada opinión de Apolodoro de Atenas consignada en sus *Crónicas*, con las cuales coincide el papiro 263 y 264 de la colección de Ginebra, precioso documento que esclarece

muchos de los puntos oscuros de esta parte, una de las más discutidas de la historia del maestro, y que ha sido minuciosamente estudiado y comentado por el profesor Nicole en su interesante monografía sobre el proceso de FIDIAS.

Nos habla Apolodoro de Adoulé, lugar de comercio situado en la costa etiópica del mar Rojo, a donde afluían los productos del Africa, tales como "cuernos de rinoceronte, cueros de hipopótamo, conchas de tortuga, monos, esclavos" de que habla Plinio. Pero sobre todo, ese sitio era el mercado donde se expendía la mejor clase de marfil y por eso se ocupa de él el autor de las *crónicas,* al referirse a la expedición que salió de Atenas con objeto de adquirir allí el material para la estatua del *Partenón.* Como vemos, los atenienses no repararon en los gastos y dificultades que suponía en esa fecha traer el marfil de tan remotos lugares, lo que, sumado al alto precio del material comprado, acusa un gran interés por parte de los expedicionarios, en que la imagen de la diosa fuese lo más rica y hermosa posible. Y menciona igualmente Apolodoro la llegada al mismo tiempo de los élidos que acudieron, aprovechando la ocasión, a adquirir el marfil para su *Zeus* que había de hacer FIDIAS una vez terminada la imagen de la diosa de Atenas.

De todo esto se ocupa Apolodoro con motivo de la instalación de la estatua en el *Partenón* acaecida bajo el arcontado de Theodoros en 438-437. El papiro citado habla también en su línea 6 de las operaciones realizadas por los comisionados de trasladar la estatua del taller del escultor al Templo, entre los cuales figuraba un tal Leostenes.

Ahora bien, una parte del marfil destinado a la estatua de la diosa fué robado durante los trabajos. La sustracción no se hizo en el taller de FIDIAS, sino en su propia casa. El artista a fin de vigilar de cerca su obra trasladó su domicilio junto al Templo, y absorto en sus trabajos descuidó la custodia del material que al ser robado de su propia casa echaba sobre él una gran responsabilidad, dando lugar a la sospecha de que estuviera de acuerdo con los ladrones.

En cuanto a este robo del marfil debe citarse la inscripción publicada por M. Foucart y Lolling en 1889, en la que se habla de una guardia establecida para impedir el acceso al santuario de la diosa. ¿Qué motivo había para tomar tal medida? Grave debía ser, dice Wernicke para despojar al Templo de la diosa de su carácter

Lámina VII.

Minerva Giustiniani.

de asilo. Este hubo de ser, sin duda, el robo que acababa de efectuarse y de que el papiro hace mención.

Debió transcurrir algún tiempo entre el robo y el momento en que MENÓN denuncia al maestro, cuando nos lo presenta Apolodoro junto al altar de los dioses ante la asamblea del pueblo solicitando la ἄδεια o impunidad a cambio de su declaración. Esto supone su complicidad en el robo, hábilmente supuesta por los enemigos de FIDIAS para que la acusación de su discípulo tuviese mayor fuerza.

De haber sido inmediata al robo la denuncia de MENÓN no se explica esa guardia colocada ante el Templo que lo privaba de su carácter de asilo, ya que el supuesto ladrón tenía franco el acceso al mismo.

Como vemos, nada dice el papiro del robo del oro en que Plutarco funda la acusación de MENÓN, ni tampoco del pretendido sacrilegio derivado de la colocación de los retratos en el escudo de la diosa "¿Será,—se pregunta Nicole—una laguna del papiro ese silencio respecto a un punto tan importante del proceso? Parece que no." Y añade, con sutil ironía: "Debe ser que Plutarco lo tomó de algún escritor demasiado ingenioso al que Apolodoro no conocía." (1)

Cualquiera que fuese la acusación de MENÓN, de la cual desgraciadamente falta en el papiro la continuación, es lo cierto que FIDIAS no fué entonces condenado. Plutarco nos dice que nada pudo probarse. Apolodoro nos habla de una junta en que se nombraron los ζητηται o individuos encargados de investigar el asunto. Poco después informan éstos, son oídos los κατηγόροι o acusadores, testigos de cargo y FIDIAS es encarcelado.

Como vemos en este punto ya difieren radicalmente las opiniones de Plutarco y Apolodoro, pues aun dando por supuesto, que a esta prisión de FIDIAS es a la que Plutarco alude, según él el artista murió preso, lo cual como veremos no admite Apolodoro, quien nos va a hablar de la intervención de los élidos en el proceso del maestro.

¿Fué preventiva esta prisión de FIDIAS? Parece verosímil, puesto que sólo así se explica la libertad que iba a concederse al artista a ruego de los élidos.

1 NICOLE, (J.), *Le procés de Phidias dans les croniques d'Apollodore*, pág. 27.

Estos ofrecieron 40 o 100 talentos como caución a fin de que se permitiera al escultor marchar a Olimpia, donde había de hacer la estatua colosal de *Zeus*. Es muy probable que no fuese sólo la piedad la que movía a los élidos a dar aquel paso en favor de FIDIAS, sino el interés de que su Templo tuviese una imagen grandiosa.

Los atenienses no vacilaron en acceder a la petición de los de Elis debido a una corriente de simpatía que se notaba en favor del escultor procesado sobre todo entre los ἄστοι o ciudadanos de Atenas, más sensibles que los campesinos, dice Nicole, a los sufrimientos del artista, y aún los mismos enemigos de FIDIAS debieron, dándose cuenta de ese movimiento favorable al acusado, abstenerse por el momento, de continuar en sus gestiones que no habían obtenido el éxito por ellos esperado.

Nueva divergencia entre los autores surge con relación a la estancia del artista en Olimpia acerca de la cual guardan absoluto silencio Plutarco, Filocoro, Diodoro y Suidas.

Con datos de Apolodoro que transforma a su modo, combina Séneca la leyenda de que los élidos acusaron a FIDIAS una vez terminada la estatua de *Zeus*, de haber robado el oro de la imagen, cortándole las manos y devolviéndole así a los atenienses.

Esto dió base a una de las controversias, debida a Sócrates, que los romanos proponían a sus discípulos: "Los élidos han recibido de los atenienses a FIDIAS que debe hacer el *Júpiter Olímpico*. Han convenido devolverle a FIDIAS o 100 talentos. Cuando terminó la estatua de *Júpiter*, acusaron a FIDIAS de haber robado una parte del oro, y le cortaron las manos por sacrílego. Le devolvieron mutilado a los atenienses, quienes reclamaron los 100 talentos. De aquí la controversia." Filocoro en el siglo III sostiene la especie de queFIDIAS murió en Elide al terminar la estatua del dios. El supone que la condena que puso fin al proceso seguido contra FIDIAS en Atenas había sido la de destierro, en cumplimiento de la cual marcha el artista a Olimpia, levanta allí la estatua magnífica de *Júpiter*, y es condenado a muerte por los élidos sin mencionar la causa. Como vemos el autor citado desconoce la segunda parte del proceso de FIDIAS de que enseguida vamos a ocuparnos.

Siendo arconte Crates en 434-433 o Apsendes 433-432, dice el papiro que nos guía entre las sombras de este proceso tan discutido, tuvo lugar la continuación en Atenas del proceso de FIDIAS.

¿Influiría en ello, agravando la responsabilidad del reo, la nueva acusación de sacrilegio que mantiene Plutarco? Quizás, pero

Apolodoro nada indica a este respecto y el papiro tampoco nos lo explica.

Ni se sabe a ciencia cierta si FIDIAS se abstuvo de comparecer por segunda vez ante sus jueces, perdiendo en ese caso los élidos la fianza prestada o si compareció, y habiendo sido condenado, probablemente a la pena capital, huyó a la Elide.

Este segundo supuesto abre al camino a toda una serie de consideraciones importantes relacionadas con la afirmación hecha por algunos de que la condena de FIDIAS fuese la causa de la guerra del Peloponeso.

Aristófanes, cuyo testimonio invocan los que tal tesis sustentan, en su comedia *La Paz* presenta la siguiente escena entre Trigeo que ha subido al Olimpio a libertar a la Paz que yace sepultada en una cueva, Mercurio y el Coro. (1) Habla Hermes:

."Sabios labradores, escuchad mis palabras, si queréis saber como la habéis perdido (se refiere a la Paz). La desgracia de FIDIAS fué la primera causa, en seguida Pericles temeroso de la misma suerte, desconfiado de vuestro carácter irritable, creyó que el mejor modo de evitar el peligro personal era poner fuego a la República. Su decreto contra Megara fué la pequeña chispa que produjo la vasta conflagración de una guerra cuyo humo, ha arrancado tantas lágrimas a todos los griegos de aquí y a los de otras comarcas.

Trigeo dice: "He ahí, por Apolo, cosas completamente ignoravas, yo a nadie había oído que FIDIAS estuviese relacionado con la diosa."

A lo que añade el coro: "Ni yo tampoco, hasta ahora. Sin duda la paz, debe su hermosura a su alianza con él. ¡Cuántas cosas ignoramos!"

El escoliasta que comenta a Aristófanes no se explica cómo pudo ser causa la condena de FIDIAS de una guerra estallada en 432, porque ignorante la segunda parte del proceso supone que éste terminó con la condena del artista en 438.

Sin embargo, no es cierto que exista una relación de causa y efecto entre la condena de FIDIAS y su muerte en 431, según se cree, con la guerra del Peloponeso que bajo el arcontado de Euthydemo en la misma época estalla con el decreto contra Megara.

El odio de los élidos hacia los atenienses se alimentaba hacía

1 ARISTÓFANES, *La Paz*, Traduc. de F. Baráibar y Zumárraga, pág. 150.

tiempo y el proceso de FIDIAS no hizo más que ponerlo de manifiesto, tomando así los escritores como causa de la guerra lo que no fué más que la exteriorización de un estado latente de descontento que existía en el pueblo de Elide contra los atenienses.

Es probable sin embargo que la condena de FIDIAS poniendo fin a un proceso en que los élidos habían perdido (en el supuesto de que el procesado no compareciese al ser de nuevo citado ante sus jueces) 40 talentos, cantidad considerable para un pueblo pequeño y agotado por los gastos que su templo e imagen le habían procurado, contribuyese a aumentar más la tirantez existente entre ambas ciudades. Así parece demostrarlo su conducta para con FIDIAS. Al mismo tiempo en que el rigor de sus conciudadanos le condena, ellos le conceden la ἰσοτέλεια o sea la admisión del extranjero al ejercicio de ciertos derechos, le encomiendan las funciones de φαιδρυντής el cuidado del dios, cargo que se hizo hereditario en su familia.

El papiro nos habla de la conducta observada por los élidos para con los atenienses que fueron a su ciudad a tomar parte en los juegos Olímpicos, que demostraba la animosidad que el pueblo sentía hacia los representantes de Atenas. Todos estos síntomas anuncian la ruptura definitiva entre ambas ciudades que en breve había de tener lugar.

La atención de los escritores se concentró en el nuevo acontecimiento militar, y estos asuntos políticos desviaron el interés por el proceso de FIDIAS que hasta mediados del siglo II no se conoció en su verdadero aspecto.

"La historia de FIDIAS, dice Nicole, pasó pronto a una semi-oscuridad que ayudó mucho a transformarla en leyenda. Para reconstruir los hechos fueron necesarias las investigaciones pacientes y profundas de Apolodoro, su interés por ciertos aspectos de la vida griega descuidados hasta él, el contacto que tuvo con los documentos conservados en los depósitos de Atenas y Alejandría y por fin su conocimiento de los métodos de crítica elaborados por toda una serie de gramáticos." (1)

La misma oscuridad que se nota en otras partes de la vida de FIDIAS se encuentra en lo que respecta a su muerte.

Filocoro sostiene, como queda indicado, que los élidos hicieron morir a FIDIAS en Olimpia, opinión que combate Apolodoro, lo cual confirma el papiro de Ginebra en su línea 7.

1 NICOLE, op. cit., pág. 40.

Otra versión es la expuesta de Plutarco, que supone al artista muriendo dentro de los muros de su prisión, víctima tal vez de un veneno que el odio de sus ingratos conciudadanos le preparase.

Gardner cita otra opinión según la cual FIDIAS marcha voluntariamente a Olimpia, donde muere de muerte natural.

Hay aun quien supone al artista lleno de gloria y consideración regresando a Atenas después de su estancia en Olimpia, donde había dejado vinculado el recuerdo imperecedero de su nombre a la monumental obra de *Zeus*.

Parece confirmada esta hipótesis de la grandeza de FIDIAS, en la unción con que los élidos mostraban todavía en tiempos en que Pausanias visitaba Olimpia la sala en que el maestro tuvo su taller, lugar venerado por un pueblo que guardaba del artista una viva memoria.

El papiro de Ginebra, tantas veces citado, no auxilia en este punto con sus luces la oscuridad en que la Historia ha conservado los últimos momentos del artista. En la línea 17 del segundo fragmento, dando un salto de varios años en la narración, supone muerto al maestro hablando como epílogo de algunas personas mezcladas en el curso de su vida.

En medio de tan encontradas opiniones ¿qué partido seguir? ¿Por qué solución optar?

Nos inclinamos a creer que el eximio escultor vió deslizarse en calma los últimos días de su vida en Olimpia, donde tan gratas horas debió pasar su espíritu dolorido por las calumnias de sus conciudadanos.

Allí, entre los élidos que le colmaban de honores, le otorgaban los derechos políticos del ciudadano, en la ciudad donde había establecido su taller glorificado por una de las obras más grandiosas que salieran de sus manos, cerca del Templo que guardaba la imagen en que ufano esculpiera su nombre unido al de su padre, debió hallarle la muerte, y pensamos así, porque no nos parece verosímil que volviese el artista a su ciudad natal donde dos veces le habían hecho comparecer ante el pueblo erigido en Juez, para responder a las vergonzosas acusaciones que sobre él pesaban, abandonando a Olimpia, que había sido su refugio en los momentos de prueba y escenario de uno de sus mayores triunfos.

Y en cuanto a la hipótesis de su muerte, producida por el veneno, nos parece hija de la fantasía de aquellos que buscan para completar el cuadro de la vida de un hombre ilustre, la patética

pincelada de un fin sentimental, de efecto quizás, pero de dudosa certeza. De haber muerto envenenado, algo hubiera quedado en las obras de los antiguos o siquiera en la tradición que lo indicara, pues impresiona más a un pueblo esta clase de muertes, que no suele olvidar fácilmente, trasmitiéndose así tal vez exagerada a través del tiempo y sabemos que no hay ningún indicio que dé visos de verdad a ese supuesto.

La fecha de la muerte del escultor, es según la mayoría de los autores, el año 431 A. C., siendo Arconte Euthydemo.

La Historia se complace en correr un velo sobre la vida de los hombres más célebres, dejando en la penumbra de lo desconocido y conjetural algunos contornos de su figura. A través de 25 centurias la humanidad ha logrado con pacientes esfuerzos levantar en parte esa venda que cubre la figura del más ilustre de los escultores del gran siglo, y aunque sus descubrimientos han sido fragmentarios, ha podido reconstruir con ellos la vida del artista, supliendo con la imaginación lo que desconocía, para mostrarla así, a las generaciones nuevas, cual la diosa de Milo, grande y hermosa, a despecho de las mutilaciones de los siglos.

2. OBRAS

Notable, por lo variada y extensa, es la producción del maestro de Atenas. Si a esta extensión y variedad unimos la carencia de datos en que respecto a muchas de sus obras nos hallamos, salta a la vista la dificultad grande con que tropieza quien quiera hacer un estudio completo de la misma. Nada nos queda de las esculturas fidaicas, que nos permita, por su autenticidad indubitable, apreciar su grandeza primitiva, que sólo vislumbramos a través de las obras de los clásicos, las copias más o menos perfectas que las reproducen, y esos admirables fragmentos que decoraran un día el *Partenón* y hoy, mutilados y dispersos en las salas de los Museos, constituyen un precioso tesoro que la antigüedad nos ha legado, gracias al cual podemos reconstruir el esplendor de una época y conocer el estilo de un genial escultor.

En los autores modernos, al menos los que hemos podido consultar para preparar este trabajo, nos encontramos sólo descripciones más o menos verídicas, más o menos fantásticas según la imaginación del que escribe, de la *Atena Promacos,* la *Partenos,* el *Júpiter de Olimpia,* fundadas, casi siempre, en pasajes de Plinio, Pausanias, Strabon y otros escritores antiguos. En cuanto a las otras obras del famoso escultor tan sólo citas, nombres y alguna que otra indicación referente al lugar de su destino, o al material en que fué ejecutada.

Nuestra labor ha sido reunir cuanto hemos podido hallar a este respecto, buscar—cuando ha sido posible—la fuente en que esos profesores han bebido para compulsar lo que exponen, y formar un conjunto ordenado de la producción del ilustre ateniense, tal como podemos conocerla en las circunstancias de tiempo y de lugar en que escribimos.

Para distribuir la materia—abundante como pronto veremos—no hemos querido atender, como algunos han hecho, al tiempo en que

las obras fueron saliendo del taller de FIDIAS. Tan sólo sabemos a ciencia cierta—si es que cabe certeza en este punto—que su primer obra notable fué, la *Atena de Pelene,* y la última el *Júpiter de Olimpia.* Entre ambas hay que distribuir el resto de las esculturas fidaicas que no son pocas, pues, según Beulé, su número alcanzaba en total a treinta y cinco, colosales las más. Pocos artistas antiguos o modernos podrán gloriarse de un tan grande fecundidad artística.

Por eso, y para facilitar y dar cierta organización a este estudio agruparemos las obras atendiendo al material en que su autor las esculpiera. Es una base de clasificación bien material por cierto, no lo negamos ni decimos que sea la mejor, pero como no podemos atender al orden cronológico que ignoramos, ni al de importancia, pues entre muchas de ellas que apenas conocemos de referencia no podríamos establecer comparación fundada, elegimos el orden ya citado, como pudiéramos adoptar cualquier otro. Aquí repetimos lo dicho al hacer el bosquejo del arte pre-fidiesco: como auxiliar que facilite el estudio cualquier división es buena. Y con ese fin sólo, clasificamos atendiendo a la parte material de la estatua.

Todos los mteriales conocidos en la época fueron usados por FIDIAS, perfeccionando el empleo de muchos, como sucede en la escultura toréutica y criselefantina. Desde la madera dorada hasta el oro, pasando por el bronce y el mármol en sus variedades y combinaciones diversas, el genio del artista y la habilidad del artífice, supieron utilizar cuantas materias podían servir para expresar en forma de una estatua la imagen concebida.

En cinco grupos dividiremos, según la base adoptada, la producción de FIDIAS, a saber: obras en *bronce,* obras en *mármol,* obras en *acrodito* (mármol y oro), estatuas *criselefantinas* (oro y marfil) y obras de *material desconocido.*

Esto sentado, pasemos a su examen.

OBRAS EN BRONCE

En esta clase comprendemos obras como la *Atena Promacos* el grupo conmemorativo de la batalla de *Maratón,* y la *Atena Lemniana* o *Lemnia* citadas y descritas por todos los autores que se ocupan de FIDIAS, y otras como el *Apolo Parnoplus* y la *Minerva Cliduchus,* de las cuales tenemos muy escasas noticias.

Fig. 1.—Copia en mármol del escudo de la *Atena Partenos.*

Fig. 2.—Medallón de oro de San *Petersburgo.*

Atena Promacos.

Es una obra fidaica de primera juventud. En ello están acordes los autores.

Paris nos dice que FIDIAS la hizo en sus primeros tiempos de escultor, correspondiente a los últimos años del Gobierno de Cimón en Atenas.

Fontanals del Castillo, que divide en dos períodos la vida artística del maestro: 1º hasta los 38 o 40 años, 2º hasta su muerte, incluye en el 1º, con el ex-voto de *Maratón* y la *Minerva de Pelene*, la *Promacos.*

Collignon igualmente, al considerar dos etapas en la carrera de FIDIAS, la primera correspondiente a la época en que se templaba el artista en el taller argivo de AGELADAS y la segunda bajo la administración en Atenas de Cimón, coloca en la última esta obra del maestro.

Estos autores y los demás no citados que estudian dicha estatua, la describen sobre la pauta única que nos brinda la descripción dejada por Pausanias.

En el capítulo XXVIII del Libro I de su ΕΛΛΑΔΟΣ ΠΕΡΙΗΓΗΣΙΣ nos dice el citado autor antiguo:

Χωρὶς δέ γε ὅσα κατέλεξα, δύο μὲν Ἀθηναίοις εἰσὶ δεκάται πολεμήσασιν, ἄγαλμα Ἀθηνᾶς χαλκοῦν ἀπὸ Μήδων τῶν ἐς Μαραθῶνα ἀποβάντων τέχνη Φειδίου· κάι οἱ τὴν ἐπὶ τῆς ἀσπίδος Λαπιθῶν πρὸς Κενταύρους μάχην καὶ ὅσα ἄλλα ἐστὶν ἐπειργασμένα λέγουσι τορεῦσαι Μῦν, τῷ δὲ Μυΐ ταὐτά τε καὶ τὰ λοιπὰ τῶν ἔργων Παρράσιον καταγράψαι τὸν Εὐήνορος. Ταύτης τῆς Ἀθηνᾶς ἡ τοῦ δόρατος αἰχμὴ καὶ ὁ λόφος τοῦ κράνους ἀπὸ Σουνίου προσπλέουσίν ἐστιν ἤδη σύνοπτα.

Estas breves líneas, y algunas monedas atenienses en que se aprecian las dimensiones de la estatua comparada con el *Partenón*, son todo lo que tenemos para juzgar esta escultura de FIDIAS.

En la lámina I, fig. 1, presentamos una vista general de la *Acrópolis* reconstruída, en la que se destaca la escultura estudiada, y en la fig. 2 la copia de una de las citadas monedas, por las cuales puede colegirse la altura de la estatua que alcanzaba, según unos, 70 pies; nueve metros, sin contar el pedestal, según otros.

Beulé, el sabio arqueólogo francés, cuyo nombre aparece unido a una puerta de la *Acrópolis*, localiza en la misma el lugar donde la estatua de la *Atena Promacos* fué emplazada: "Al N. E. del eje de los *Propileos* y al N. O. del *Partenón*, precisamente en el lugar que la medalla indica se encuentra un gran pedestal. Las pri-

meras piedras descansan aún en parte sobre la roca, son de toba, y las que faltan dejan al desnudo las ranuras preparadas en la roca para recibirlas. Al centro del macizo un cuadrado de mármol indica la primera piedra consagrada por la sangre de las víctimas. Mide 6.80 ms. de largo x 4.60 ms. de ancho. El pedestal se presenta oblicuamente sobre la fachada interior de los *Propíleos,* de manera que guarda bien la puerta. Su altura, según la medalla, era poco considerable, lo que no impedía que la estatua se elevara un tercio por cima del *Partenón."* (1)

La estatua en pie, rígida, conservando en su actitud algo de la tiesura arcaica que aun pesaba sobre el cincel de FIDIAS, próximo a romper con la técnica antigua; vestida con la doble túnica que, cayendo en pliegues regulares, recordaba un estilo mantenido por FIDIAS en otras de sus obras cual la *Atena Partenos;* llevando en la cabeza la alta cimera que, como dice Pausanias, se veía al doblar los marinos el cabo de Sumnio, sosteniendo con una mano la lanza y con la otra el escudo cubierto después por MYS de relieves relativos a la lucha de griegos y centauros, o atacando con aquella y cubriéndose con éste en actitud de combate, según otra versión, no es extraño que aterrorizara, como se dice, a los godos, que huyeron ante la colosal guerrera.

Cerremos por un instante los ojos corporales y abriendo los del espíritu, evoquemos la figura que la imaginación, con los datos que tenemos, reconstruye, y ante el coloso de bronce de descomunal estatura, gesto amenazador, aire guerrero, armado con los bélicos arreos de *Minerva* defensora de la ciudad de su nombre, el ánimo sobrecogido sentirá sobre sí la pesadumbre que produce en nosotros la contemplación de las obras grandiosamente bellas.

Y era la obra de un cincel principiante. Ella anunciaba en la mano que siguiendo las huellas de MIRÓN elevara a tal rango la toréutica, la que un día con oro y con marfil había de dar a Grecia la maravilla del *Partenón.*

Grupo de Maratón.

Tendría FIDIAS poco más de 25 años cuando era designado por Cimón para elevar en Atenas el ex-voto que debía perpetuar la memoria de Milcíades.

1 BEULÉ, *L'Acropole d'Athènes,* T. II, pág. 307.

Como antes hemos dicho al exponer la biografía del artista, éste nació en el tiempo en que empezaba la épica contienda que en la historia se conoce con el nombre de Guerras Médicas. Desde su infancia, pues, el nombre de Maratón debió sonar en su espíritu grande con tañidos de gloria, sin sospechar que un día su cincel había de modelar las estatuas que consagrasen tal triunfo.

Milcíades, vencedor de Darío y vencido ante Paros, sintió en su alma el frío roce de la indiferencia de los suyos al caer en desgracia, pero más tarde, cuando por cima de Platea y Salamina honraron los atenienses el recuerdo de la célebre jornada en que los griegos vencieran a los persas cubriéndose de gloria, su memoria fué reivindicada y Cimón, lleno de afecto filial y entusiasmo patriótico, con los despojos recogidos en Asia encarga a FIDIAS la construcción del monumento.

Fundidas en el mismo bronce las figuras de dioses como *Apolo* y *Minerva,* de héroes como *Erecteo, Cecrops* y *Teseo* y la del vencedor *Milcíades,* formaron aquel grupo que consagrado en Delfos perpetuó entre los griegos el triunfo de Maratón.

Para desdicha muestra no nos queda ni una imitación aproximada del ex-voto estudiado. Lo dicho únicamente ha llegado a nosotros de esta obra del Maestro, si bien conociendo el resto de sus trabajos, podemos vislumbrar lo que aquella sería, uniendo en ella a su peculiar habilidad de composición que el *Partenón* nos ha revelado, su maestría en la escultura de dioses, que daría a este grupo toda la majestad divina y heroica por su simbolismo y personajes requerida.

Atena Lemnia.

Obra según algunos de los primeros años del maestro, según otros posterior a sus 60 años, aunque parezca apoyar la última tesis lo perfecto del trabajo, ante la escasez, por no decir falta absoluta, de datos que nos evidencien en qué tiempo fué hecha, no nos decidiremos por ninguna de estas versiones y consideramos el mérito de ella en sí, independientemente de la época en que su autor la hiciera.

Cerca de la *Promacos,* y como ella de bronce, parecía fundida por FIDIAS para contraponerla a la diosa guerrera.

La actitud y las armas de ésta, que hicieron que Aristófanes acertadamente la llamara *Pilaimacos* o *Promacos,* contrastan viva-

mente con la serena *pose* y la dulzura de la ofrendada por los lemnienses en Atenas.

Parecía simbolizar la paz, pero no la medrosa del débil, sino la paz del fuerte. Tal sugiere su cuerpo vigoroso sobre el que se inclina con tranquila mirada y gesto de dignidad serena la graciosa cabeza de la diosa. Así la reproduce la *Minerva de Dresde.* (Láminas II y III.)

Esta estatua reconstruída por el Profesor Furwaengler uniendo una cabeza del Museo de Bolonia al torso conservado en el de Dresde, es y ha sido durante mucho tiempo considerada como una exacta copia del original fidaico. Esta apreciación tiene gran importancia, pues de ser cierta nos ofrecería el único ejemplar entre las reproducciones de las obras de FIDIAS que guardase tan estrecha semejanza con el original.

Apoyan este aserto la disposición de la estatua, la forma en que caen los pliegues de su túnica, en pesados dobleces rectos, y que tan característica es del estilo de FIDIAS. Esa majestad que parece envolver y dar vida inmortal a las estatuas del maestro ateniense, y aun más la tersura de la superficie, la disposición de los ojos de cuencas vacías y del cabello rizado, fino, peinado con gracia y recogido por un ancho cintillo, parecen ser una copia fidelísima de un original en bronce.

Sabemos que era considerada esta estatua de *Palas* como la obra más perfecta de FIDIAS. Beulé la llama *La Bella,* apoyado tal vez en las palabras de Pausanias que dice refiriéndose a ella: **καὶ τῶν ἔργων τῶν Φειδιου θέας μάλιστα ἄξιον, Ἀθηνᾶς ἄγαλμα, ἀπὸ τῶν ἀναθέντων καλουμένης Λημνίας.** (1)

Y alguien ha llegado a decir de esta copia que estudiamos que su perfección es tal que de no saber que el original fué hecho en bronce la tomaríamos por la auténtica estatua esculpida por FIDIAS.

Y aquí surge una duda. ¿Era en efecto de bronce la *Atena Lemnia?* El Profesor Amelung sostiene que no puede afirmarse categóricamente, y se funda en que la frase de Arístides refiriéndose a las tres estatuas de *Palas* que existían en Atenas "la de marfil, la de bronce y la Lemnia" parece indicar que ésta fué modelada con otro material, el cual pudiera, según él, ser acrolito. Pero—insinúa el profesor Gardner, de la Universidad de Londres,—recordemos que la *Atena de Platea* era de mármol y oro o mármol y ma-

1 PAUSANIAS, op. cit., Libro I, Cap. XXVIII.

dera, lo que pudiera inducir a error, confundiendo una con otra. El citado profesor Amelung cree encontrar mejor el tipo de la *Atena Lemniana* en unas copias romanas hechas sobre originales griegos, como las conservadas en Sevilla y la *Atena Medici* de la "Ecole des Beaux Arts" en París.

Con tales datos ha reconstruído una estatua (Lámina IV) que, según él, es la reproducción del tipo de la *Lemnia.*

¿Por cuál de los dos modelos hemos de decidirnos? Creemos que el original de la *Lemnia* fuera de bronce, de tamaño algo mayor que el natural y que está reproducido por la reconstrucción de Furwaengler, viendo más bien en las copias citadas por Amelung—cuya opinión respetamos—reproducciones de las otras Minervas guerreras que salieron del cincel del maestro.

Y en último término, en la incertidumbre en que giramos alrededor de esta estatua, si sintiéramos vacilar nuestra convicción ante la duda de que tal reproducción sea copia de la *Atena Lemniana,* siempre podremos afirmar, sin temor de equivocarnos, que fuera o no la *Lemnia,* ella reproduce un original de FIDIAS como lo demuestra su ténica.

Apolo Parnopius.

A la entrada del *Partenón* y a los lados de su fachada, dos grupos de estatuas parecían hacer guardia de honor ante la *cella* que guardaba a la diosa de Atenas.

A la izquierda figuraban la disputa de *Minerva y Neptuno,* el *Júpiter de Leochares* y el *Júpiter Polieus.* A la derecha el grupo de *Io* y *Callisto,* la estatua de *Xantipo,* padre de Pericles y un *Apolo* de FIDIAS llamado *Parnopius.*

Τοῦ ναοῦ δε ἐστι πέραν Ἀπόλλων χαλκοῦς καὶ τὸ ἄγαλμα λέγουσι Φειδίαν ποιῆσαι· Παρνόπιον δε καλοῦσιν, ὅτι σφισι παρνοπων βλαπτόντων τὴν γῆν ἀποτρεψειν ὁ θεὸς εἶπεν ἐκ τῆ χώρας (1).

Sólo esas breves líneas dedica el viajero griego al *Apolo* de FIDIAS. Nada nos dice de su altura, su posición, sus detalles, y ante el silencio de aquel que habiendo visto la estatua podía ilustrarnos acerca de la misma, no queremos llenar este vacío con datos imaginarios, sino conservar el nombre con respeto y esperar a que tal vez un día algún hallazgo afortunado, nos revele algo de ella, acla-

1 PAUSANIAS, op. cit., Libro I, Cap. XXIV.

rando la penosa incertidumbre en que hoy nos encontramos respecto a esta y otras obras del maestro del Atica.

De dos bronces que Cátulo consagra ignoramos la representación y el nombre, y sólo éste de la *Minerva Cliduchus* citada por Beulé, así como la *Minerva* llevada por Paulo Emilio al Palatino y consagrada en el Templo de la Fortuna.

OBRAS EN MÁRMOL

Entre las obras citadas sólo de la última poseemos algunos datos, tal vez hipotéticos. Con frecuencia al estudiar a FIDIAS tenemos que detenernos vacilantes en presencia de una sombra que oculta alguna de sus obras, y por eso preferimos callar muchas que citan los autores y que desconocemos, antes que incurrir en algún error con relación a las mismas.

Este material, que hoy parece el más apto para esculpir estatuas, fué el que con menos frecuencia usó FIDIAS, al menos en las obras que conocemos suyas.

Tenemos noticias sólo de una *Venus Celeste* en mármol de Paros, una estatua de *Mercurio* destinada a los tebanos, un mármol representando a *Afrodita,* que ornó el Pórtico de Octavio en Roma, y la *Némesis de Rhamnonte.*

Al norte, y no lejos de Maratón, en un desfiladero, estaba situada la tranquila Rhamnonte. Encima de la garganta los griegos levantaron junto al antiguo templo, otro más amplio consagrado a *Némesis,* diosa de la Justicia o la Venganza, venerada también en Atenas, donde se celebraba en honor suyo la fiesta llamada *Nemesia,* para desagraviar a la deidad que castigaba las negligencias en su culto privando de la vida.

El mármol en que la estatua fué esculpida tiene un curioso origen según la tradición.

Se dice que fué traído por Mardonio con destino a un trofeo que conmemorase el triunfo de los persas del que tan seguro estaba. Encontrado por los griegos dicho bloque sobre el campo de batalla de Maratón lo entregaron a FIDIAS, cuyo cincel parecía destinado a perpetuar la memoria de aquella gloriosa lucha.

De esta estatua tan sólo se conserva un fragmento de la cabeza.

Ostentaba la diosa una diadema formada con pequeñas victorias y tenía en la mano una copa adornada con figuras de etiopes, que recordaban la derrota de los bárbaros.

En estos términos la describe Pausanias:

Τοῦτον Φειδίας τον λιθον εἰργασατο ἄγαλμα μὲν εἶναι Νεμέσεως, τῇ κεφαλῇ δὲ ἔπεστι τῆς θεοῦ στέφανος ἀλάφους ἔχων και Νίκης ἀγάλμα οὐ μεγάλα· ταῖς δὲ χερσιν ἔχει, τῇ μὲν κλάδον μηλέας, τῇ δεξιᾳ δε φιαλην. (1)

En Asia Menor se representaba la diosa con la copa en una mano y una rama de manzano en la otra.

El pedestal estaba decorado con una escena de diez personajes referente a la antigua leyenda de Elena. En 1880 fueron descubiertos varios fragmentos, entre ellos una cabeza de estilo fidaico que debió pertenecer a un Dióscuro y otros representando el pasaje en que Elena es conducida por Leda ante su madre Némesis. Pallat ha intentado reconstruir este friso que según se cree fué esculpido por AGORÁCRITO.

Ta vez ello sea causa de que se le haya atribuído también la *Némesis.*

AGORÁCRITO, discípulo de FIDIAS, gozó en tal grado del afecto y distinción del maestro que éste a veces—según se dice—firmaba con el nombre de AGORÁCRITO sus propias obras, dándole así celebridad y haciéndole descollar entre sus émulos.

También se cuenta que esta estatua fué originalmente una *Afrodita* dejada sin terminar y que luego el artista, retocándola, le dió la forma y atributos de *Némesis.*

Los que como Palemón y Plinio atribuyen a AGORÁCRITO DE PAROS la paternidad de esta obra, dicen que fué hecha en competencia con ALCAMENES discípulo también de FIDIAS. El premio fué otorgado por los atenienses a éste último y entonces AGORÁCRITO, despechado, desfiguró la estatua y convertida en *Némesis* la vendió a los habitantes de Rhamnonte a condición de que nunca la llevasen a Atenas.

De otra parte Pausanias sostiene que fué debida al cincel de FIDIAS, opinión que compartimos, creyendo que AGORÁCRITO y tal vez ALCAMENES serían encargados por el Maestro del ornamento de la base, reservándose éste la ejecución de la estatua.

OBRAS EN ACROLITO

Esta combinación de oro y mármol, rediviva hoy en sinnúmero de estatuas en que vemos el mármol y alabastro con el bronce, la

1 PAUSANIAS, op. cit., Libro I, cap. XXXIII.

plata y otros metales, formando artístico y bello conjunto, fué usado por FIDIAS en dos obras solamente, al menos son las únicas mencionadas por los escritores antiguos y modernos.

La una destinada a Epidauro representaba a *Esculapio,* la otra más conocida, destinada a Platea representaba a *Palas,* la diosa predilecta del cincelador de los dioses.

Minerva de Platea.

Los habitantes de Platea, después de la batalla de Maratón recibieron parte del botín obtenido en recompensa de su cooperación. Y lo destinaron a un templo y a una estatua de *Palas Atenea.* Se elevó el templo y FIDIAS, célebre ya en Atenas por obras como la *Minerva de Pelene* que pronto estudiaremos, el coloso de bronce de la *Acrópolis* y el *Grupo de Maratón,* fué elegido para esculpir la estatua de la diosa, la *Atena* llamada *Areia.* FIDIAS, llevado de su afición a la escultura criselefantina pensó construir la imagen con tan ricos materiales. Pero sea que el templo hubiera ya consumido en su construcción gran parte del dinero, sea que éste fuera de por sí escaso, buscó un sustitutivo, y en vez de oro doró madera y en lugar de marfil usó pentélico.

Esta fué quizás la única vez en su vida que esculpió en madera una estatua, pues aunque emplease este material en sus obras era sólo como soporte interior, cual sucede con la *Atena Partenos.*

Valladar, en su obra otras veces citada, dice que la *Promacos* estaba trabajada también en mármol y madera dorada; ignoramos el fundamento en que basará su opinión, que respetamos, pero no compartimos, por no haber encontrado fuera de su libro confirmación a la misma.

En el taller de HIPIAS conoció FIDIAS—según algunos—el trabajo en madera en las esculturas del tradicional DÉDALO. Sea de ello lo que quiera es lo cierto que en este material como en todos los que su privilgeaida mano esculpiera, supo modelar la figura de la diosa infundiéndole aquel espíritu inmortal que cual halo divino envolvía sus obras.

Las partes desnudas: rostro, manos y pies fueron trabajadas en mármol pentélico, siendo la estatua de gigantesca estatura.

¿Por qué—pudiera preguntársenos—incluir entre las obras hechas en acrolito una estatua compuesta de mármol y madera?

Muchos de los autores que hemos consultado al citar este traba-

Moneda de Elis.

Lámina IX.

jo nos hablan de oro y mármol, otros de madera dorada. El numerario era escaso, así que no creemos fuese como la *Partenos* formada esta escultura con láminas del rico metal. Si así fuese nadie hubiera hablado de madera conservando el deslumbrante recuerdo de las piezas metálicas. Nos parece más bien que el artista, para conseguir económicamente el efecto brillante que buscaba, esculpió el tronco de la figura en madera dándole luego lo que hoy llamamos *un baño* de metal, obteniendo así en apariencia una escultura acrolítica, aunque en realidad no lo fuese, y por eso la incluímos entre las obras de este género.

OBRAS EN MARFIL Y ORO

Es en la escultura criselefantina donde brilla con más intensidad el genio artístico de FIDIAS.

Nadie antes que él ni entre sus coetáneos dominó con tal maestría este difícil arte, que con él llegó al apogeo, sin que posteriormente le haya sobrepujado artista alguno en ese género.

Nos admiramos hoy, que cuenta el orífice con instrumentos que la industria ha perfeccionado grandemente y con medios mecánicos que le sirven de poderosa ayuda, ante esas filigranas de oro, *bibelots* de marfil o figuritas en que se combinan con éste, diferentes metales, que adornan los anaqueles de los establecimientos de lujo y las vitrinas de moradas suntuosas. Pues consideremos lo que supone en cuanto a genio para concebir y habilidad de ejecución, el modelar, fundir, esculpir y combinar con marfil y oro hace veinticinco siglos, no pequeños objetos, sino colosales figuras de proporciones mucho mayores que la estatura humana.

Si FIDIAS no hubiera hecho más que la *Atena Partenos* o el *Júpiter de Olimpia,* ello sólo bastaría para colocarle el primero entre los escultores griegos y, por ende, de todo el mundo.

Comenzó su carrera con una escultura criselefantina, la *Atena de Pelene,* y la que por el tiempo debía ser un ensayo de principiante fué una obra maestra, el primer destello de aquel astro del arte. Y por casual coincidencia fué el *Júpiter de Olimpia* su postrer trabajo, quedando así su vida artística y su genial producción limitada por dos estatuas criselefantinas, por dos ejemplares de una forma escultórica que bien pudiera llevar su nombre, como homenaje al artista que ha sido en todo tiempo su representante genuino y su más afortunado ejecutor.

Con dichos materiales hizo FIDIAS a más de las citadas, la *Afrodita Urania* y la *Minerva* que llaman franceses *du Coq (del Gallo)*, por la figura que remata el casco con que se cubre la diosa.

Atena de Pelene.

Aun no era FIDIAS célebre. Lejos de su ciudad, en la sombra de un taller extranjero, va a revelarse como el genio asombroso. Al discípulo aventajado encomienda el argivo AGELADAS la tarea de construir la estatua que encargaban los pelenios. Fué su primer trabajo importante que señaló su primer triunfo artístico. La escultura criselefantina había encontrado su magistral intérprete.

Y con oro y marfil cinceló FIDIAS aquella imagen de *Palas* con que inicia su áurea serie de reproducciones olímpicas.

Sólo sabemos de esta estatua que estando destinada a un lugar elevado de la Acaya, azotado por el aire seco de Arcadia, la rodeó FIDIAS de los cuidados exigidos por el marfil para su conservación. A fin de evitar las grietas que en esta substancia produce la sequía dispuso bajo el templo un subterráneo de ventilación que mantuviese junto a la estatua una humedad conveniente, precaución adoptada más tarde con su estatua de *Júpiter* y la de *Atena Partenos*.

Nada más conocemos de esta obra del debutante artista.

Realmente desalienta al que estudia el arte de estas remotas épocas el vacío de noticias en que se abisma nuestra mente curiosa. Pausanias, como otros escritores antiguos,—dice con razón Beulé— era un viajero que anotaba los nombres de las estatuas y templos que a su paso encontraba, sin detenerse apenas tal cual vez en una descripción. En sus escritos más que relatos de estas obras encontramos solo un catálogo que nos puede guiar en la investigación, pero que arroja muy poca luz en la ruta nebulosa que seguimos.

Afrodita Urania.

El cincelador de los dieses ejercitó también su arte copiando las gracias de la diosa de la belleza, *Afrodita* o *Venus* naciente entre la espuma.

Como deidad del cielo, representaban los griegos a *Afrodita Urania* sobre una tortuga cuya concha representaba la bóveda celeste.

En tal actitud la reprodujo el maestro para *Elis*, cerca de Olim-

pia, obra esta de que hace mención Pausanias con su desesperante laconismo.

Es otro ejemplar en la serie de estatuas criselefantinas de FIDIAS.

Lástima grande que no conservemos ni una reproducción, que aunque desfigurada y tosca, pudiera darnos una idea de lo que fué el original perdido. Nos la imaginamos sobre la áurea tortuga, grácil y bella, envuelta en dorada veste en la que se destaca la discreta blancura marfileña de los brazos y rostro de la diosa.

Criselefantina como la anterior y también para *Elis* hizo FIDIAS otra figura de *Atena*, llamada *del Gallo*.

Beulé y otros autores citan esta escultura. Sin embargo, nos extraña ese gallo colocado sobre el casco que da nombre a la estatua. Ignoramos qué simbolismo pudiera encerrar tal ave. ¿No sería más bien una lechuza, el pájaro que en algunos medallones aparece junto a la *Atena Partenos?* Bien pudiera ser así, y referirse a la escultura estudiada, la mención que hace Murray en su obra *The Sculptures of the Parthenon* de una estatua de *Atena* hecha por FIDIAS, con la cual aparece asociada una lechuza.

Pasemos a ocuparnos de los dos colosos criselefantinos, las obras maestras del artista, de las cuales afortunadamente se conservan reproducciones y se conocen datos que nos permiten estudiarlas detenidamente y formar una idea bastante aproximada de lo que fueron.

Comenzaremos el estudio de la *Atena Partenos*, en que hemos de detenernos algo más que en el anteriormente realizado de otras obras de FIDIAS, dada su excepcional importancia y la riqueza relativa de datos que respecto a esta escultura poseemos, con la descripción de Pausanias, punto de partida de todos los que han tratado esta materia.

Esta vez—por fortuna—el viajero fué más explícito, dedicando unas líneas menos concisas que otras veces, a la estatua del *Partenón*, por las que podemos reconstruir mentalmente la colosal figura.

Τὸ δὲ ἄγαλμα τῆς Ἀθηνᾶς ὀρθόν ἐστιν ἐν χιτῶνι ποδήρει, καὶ οἱ κατὰ τὸ στέρνον ἡ κεφαλὴ Μεδούσης ἐλέφαντός ἐστιν εμπεποιημένη καὶ Νίκη τε ὅσον τεσσάρων πηχῶν, ἐν δὲ τῇ χειρὶ δόρυ ἔχει, καί οἱ πρὸς τοῖς ποσὶν ἀσπίς τε κεῖται καὶ πλησίον τοῦ δόρατος δράκων ἐστίν· εἴη δ' ἂν Ἐριχθόνιος οὗτος ὁ δράκων· ἔστι δὲ τῷ βάθρῳ τοῦ ἀγάλματος ἐπειργασμένη Πανδώρας γένεσις. Πεποίηται δὲ Ἡσιόδῳ τε καὶ ἄλλοις ὡς ἡ Πανδώρα γένοιτο οὕτη γυνὴ πρώτη· πρὶν δὲ ἢ γενέσθαι Πανδώραν οὐκ ἦν πω γυναικῶν γένος. (1)

1 PAUSANIAS, op. cit., L. I; cap. XXIV.

Sobre la pauta de esta descripción, los datos de Plinio y algunas noticias de otros escritores, los autores y críticos modernos han presentado esta estatua con más o menos belleza y profusión de detalles, según las facultades imaginativas de cada uno, pero conviniendo en lo esencial. Recogiendo los datos que cada cual nos brinda, comparándolos con los que tenemos de los escritores de la antigüedad y los documentos que otras disciplinas auxiliares de la Historia del Arte nos ofrecen, hemos formado nuestra imagen mental de aquella estatua cuyos rasgos magníficos procuraremos bosquejar.

En la solemne majestad de la *cella* del *Partenón,* alzábase la imagen de la diosa imponente y serena. La túnica talar de pliegues rectos, al estilo fidaico, caía sin adornos, esmaltes ni grabados que alterasen el suave resplandor del rico material. Sobre la frente que orlaba áureo cabello se elevaba el espléndido casco, en que brillaban una esfinge y dos grifos, maravillas del cincel del orfebre maestro. De oro también era la égida que de sus hombros descendía hasta el pecho, sobre el cual se cerraba con una cabeza de *Gorgona* trabajada en marfil. El brazo derecho extendido, sostenía una *Victoria* de cuatro codos (seis pies) de altura, aproximadamente seis u ocho veces menor que la diosa que la sostenía.

El ropaje y las alas de esta *Niké* eran de oro, y sus partes desnudas de marfil. A la izquierda de *Atena,* descansando en el suelo, aparecía el escudo de la diosa, ornado de relieves, en la parte convexa la lucha entre griegos y amazonas, en la cóncava el combate de dioses y gigantes. Apoyada en el brazo o entre los dedos de la mano que sostenía el escudo aparecía la lanza, en cuyo estremo inferior enroscábase la simbólica serpiente *Eriktonios* "guardián y genio misterioso de la *Acrópolis.*"

El rostro de la diosa, lo mismo que los brazos y los pies, eran de marfil. Y sus ojos inmolando la tradición en aras del buen gusto, no eran azules, sino de piedras preciosas reconstruídas, de color parecido al del marfil, tal vez topacios u ópalos cuyos tenues reflejos, armonizando con la pálida superficie marfileña, esparcían en la cara de la diosa un discreto resplandor.

Los pies estaban calzados con sandalias de oro, que adornaban relieves con el eterno tema de los griegos: la lucha entre centauros y lapitas, motivo repetido en los metopas del templo de la diosa.

En la base de la estatua, cuyo material a ciencia cierta ignoramos aunque es de suponer que fuera de bronce u oro, fué esculpido el nacimiento de *Pandora* entre un grupo de dioses.

Para mantener la humedad necesaria al marfil llevaba la estatua un pedestal de toba, especie de piedra porosa cual la madera de que estaba hecha el *alma,* como llamaban los helenos al soporte interior a que se ajustaban las piezas de la misma.

Conocida es la técnica de FIDIAS en la escultura toréutica. No vaciaab en un molde el metal derretido, sino que trabajando las diversas piezas, las ajustaba luego a la armazón interna pudiendo así ser levantadas para verificar de cuando en cuando un lavado o πλυντήρια y ver el estado de las partes que formaban la estatua.

Alguien supone que el rostro iba cubierto, lo mismo que las otras partes de marfil, con un ligero barniz o pintura que lo preservaba al par que daba homogeneidad, disimulando las junturas de las piezas.

En el resto del cuerpo de la estatua—como hemos dicho ya—no llevaba incrustaciones de esmaltes ni de piedras, siendo el único adorno severo y de buen gusto la combinación del metal mate y brillante que en esa forma daba al todo armonía a la vez que artísticos cambiantes.

Esta estatua consagrada en el *Partenón* hacia el año 438 A. C. fué, según se cree, restaurada en la base por el segundo Aristocles 37 años más tarde y aun a fines de la cuarta centuria de nuestra era, si bien ya despojada se conservaba en la *cella* del templo. Después, su riqueza misma fué la causa de que desapareciera; desarmada tal vez, el metal fundido sería destinado a otros usos y el marfil de su rostro y extremidades destrozado ó perdido.

Hoy, pues, no podemos juzgar de su belleza más que por simples copias: estatuas, bustos, camafeos que sobre la base de los escritos de autores antiguos nos permiten apreciar esta obra de FIDIAS.

Entre estas copias romanas, toscas y rudas y que tal vez—como insinúa Murray—serían fabricadas por docenas en los almacenes de la Señora del Mundo, hay cuatro principales que podemos observar en las láminas V y VI.

En la primera de ambas aparece la *Minerva Varvakeion* encontrada en Atenas en 1881 en la plaza de este nombre y conservada hoy en el Museo de la capital de Grecia. Es la más completa de las copias halladas. Su modelado se ajusta con bastante exactitud a la descripción hecha anteriormente según los datos que acerca de esta estatua conservamos. Respecto al pilar poco artístico en que se apoya la mano que sostiene la *Niké,* ya insistire-

mos cuando consideremos algunos puntos de crítica referentes a esta obra.

En la lámina VI presentamos otras reproducciones de la *Atena Partenos.*

La figura 1, es la llamada *Atena Lenormant,* mármol tosco, apenas desbastado, mide unos 34 cms. de modo que sólo una idea ligera puede darnos del coloso fidaico. Sin embargo, su actitud, la disposición de la túnica, la égida sin relieves como el casco, el escudo en cuyo hueco se enrosca la serpiente, los relieves de la base, todo ello, aunque rudo, es un esbozo, un trasunto de la escultura que copia y en el conjunto de las otras reproducciones desempeña un papel no despreciable para la obra de reconstrucción de la auténtica.

La acéfala escultura, representada en la fig. 2, es un mármol de unos 3 pies de altura encontrado en Patras. La disposición de la doble túnica, ceñida bajo el talle y cayendo con gracia en recogido artístico hacia un lado, la presencia de la égida con la *Gorgona,* la actitud de la estatua, la posición de los pies y el fragmento de serpiente, se acercan mucho a la *Atena Varvakeion,* lo cual nos indica que ambas tendían a copiar lo más estrechamente posible el original griego y de aquí su importancia para nosotros.

La *Minerva,* numerada con el 3 en la lámina, actualmente en el Museo de Madrid, y la *M. Giustiniani* que aparece en la lámina VII, son ya copias más acabadas, y aunque esculpidas con cierta libertad, dan en conjunto la impresión de la estatua perdida.

A más de las esculturas citadas, el escudo de mármol, copia del de la estatua que estudiamos, conservado en el Museo Británico (Lám. VIII, fig. 1), el medallón de oro de San Petersburgo (Lám. VIII, fig. 2) y algunas otras reproducciones notables, como la *Gema Aspasios* del Museo Imperial de Viena, que presenta una copia de perfil de la cabeza de *Atena* tocada con el casco, el *Camafeo Sardónice* de la Biblioteca Nacional de París; la cabeza de mármol conservada en el Museo de Berlín, y algunas monedas de Atenas completándose unas a otrass, nos sugieren el concepto de lo que debió ser la gran *Minerva* del templo más grandioso de Grecia.

Pasemos ahora a hacer con espíritu crítico un análisis más detenido de esta escultura famosa, llevando, como seguros guías en nuestro estudio, a dos sabios escritores: Murray, el Conservador de antigüedades griegas y romanas del Museo Británico, y Beulé el erudito crítico, arqueólogo eminente y galano escritor de arte.

Se presenta ante todo una importante cuestión referente al ornamento del casco de la diosa.

Pausanias nos dice sólo que tenía una "esfinge, y a los lados dos grifos."

Ahora bien, en la *Atena Varvakeion,* que es la copia más aproximada que nos queda de esta obra de FIDIAS, aparece la esfinge y a su lado, en lugar de los grifos, dos pegasos. En el Camafeo de la Biblioteca Nacional de París, y en los medallones de San Petersburgo encontrados en una tumba griega de Crimea, figuran los pegasos, y en estos últimos están en la parte del yelmo correspondiente a la mejilla esculpidos los grifos. ¿Cómo explicar tal discrepancia?

Veamos la opinión de Murray en su obra tantas veces citada:

Sabemos que el grifo, animal hiperbóreo trasplantado de la mitología oriental a la tradición griega, era el guardián del oro que atesoraban las regiones del Septentrión de Europa. Era el símbolo de la luz pura y luminosa que los hombres perciben, la luz dorada, apareciendo a veces representado *Apolo* sobre un grifo, por su análoga significación emblemática.

Su presencia en el casco de la diosa, según Pausanias, representaba el rico material empleado en la construcción de la misma.

No es posible, dice el citado Murray, que Pausanias confundiese un pegaso con un grifo, siendo por consiguiente explicable su omisión en la forma que sigue. Como hemos dicho, en algunos camafeos y en las medallas—en que tanta fe tiene Murray—, aparecen pegasos y más abajo grifos. Pues bien, Pausanias en su prisa por contar la fábula de los grifos, omitió en su descripción el hablar de los pegasos (1).

En omisión análoga incurrió el copista de la estatua *Varvakeion* suprimiendo los grifos y presentando sólo la esfinge y los pegasos que representaban el mítico pasaje en que Minerva los sujeta y embrida al salir éstos del cuerpo decapitado de *Gorgona.*

Tanto el copista como Pausanias—prosigue el mencionado autor—omitieron la decoración de grifos y caballos alternados que adornaba el casco de la diosa según los medallones y otras copias.

Beulé por su parte, aprecia la cuestión debatida de modo diferente. No cree de tan fundamental importancia el testimonio de los

1 MURRAY: *Pausanias had overlooked the horses in his haste to tell the story of the fabulous griphons.* Op. cit., pág. 133.

tetradracmas, y piedras grabadas en que aparecen omitidos los grifos, siendo por otra parte innecesario recargar con esculturas de 4 pegasos un casco ya suficientemente adornado.

El se inclina a buscar—dando crédito pleno a las frases de Pausanias—, una confirmación a las mismas en la *Minerva Farnesio* del Museo de Nápoles, que presenta en su casco la esfinge y los dos grifos tal como Pausanias los describe, formando los tres fantásticos seres una triple cimera sobre la frente de la diosa. "Esto—dice—es elegante, mesuradamente rico; no podemos pedir más en un casco(1).

Nosotros—con el respeto debido a la autorizada opinión de Murray—nos decidimos por la segunda versión expuesta.

No creemos que Pausanias procediese al describir tan de ligero como insinúa el autor referido. Además—él dice—no parece verosímil que Pausanias confundiese un grifo con un pegaso, ni que los copistas sustituyeran éstos a aquellos—y ¿por qué? En lo primero convenimos. En cuanto a lo segundo no nos parece tan absurdo que un copista, mediocre tal vez, al hacer su copia, sin conocer el original griego, sino por referencias o modelos más o menos exactos, coloca en vez de un pegaso otro ser mítico cuadrúpedo como aquél, como aquél alado y en conjunto bastante semejantes ambos. Más confianza nos inspiran las palabras de Pausanias que algunas copias romanas de mayor o menor autenticidad en sus detalles. De ellas creemos que podemos deducir la apariencia, actitud y disposición de la estatua, no los pormenores todos de la misma.

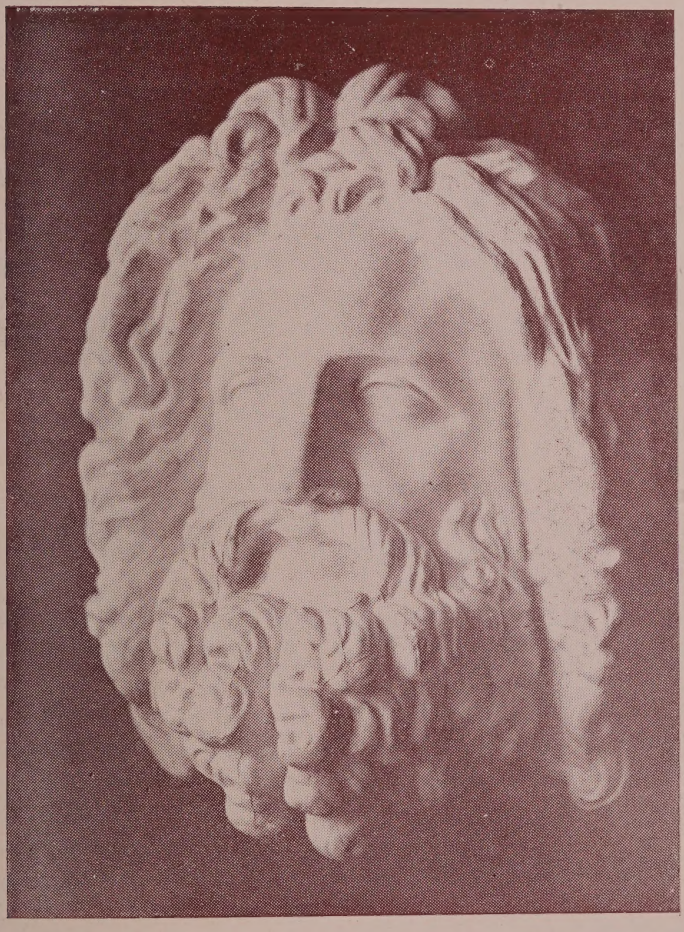
Pasemos al estudio de la égida que cubre el pecho de la estatua de la cual por la copia *Varvakeion,* la de Patras y otras obras del maestro podemos formar idea.

Sabemos que la túnica que cubría esta estatua no llevaba adornos como el *Júpiter de Olimpia,* lo cual se explica por la posición de la diosa. Los pliegues del chitón cayendo rectos, no ofrecían espacio para desarrollar motivos en esmalte, como en las vestiduras de *Zeus,* que estando sentado presentaba amplios planos en que el adorno luciese.

En apoyo de esta carencia de incrustaciones se cita el hecho de que FIDIAS acusado de robo del metal para la estatua, desarmando las piezas, hizo pesar estas para probar su inocencia. Ahora bien,

1 BEULÉ, *L'Acropole d'Athènes,* T. II, pág. 186.

Lámina X.



Júpiter de Otrícoli.

si hubiesen estado esas placas ornadas con substancias extrañas no hubiese podido tan fácilmente comprobarse lo calumnioso de aquella acusación pesando simplemente esas láminas de oro.

Se cree, no obstante, por algunos autores, que la égida en que aparecía *Gorgona* en el centro y la serpiente en torno, era de escamas incrustadas de esmaltes; lo cual se conseguía grabando pequeños surcos en el oro que luego eran llenados de substancias vítreas fundidas, que al solidificarse tomabanla apariencia de las piedras preciosas.

¿Qué relación tenía *Minerva* con *Medusa* para que esta aparezca como un motivo decorativo en la égida de la diosa.

El ilustre encargado de la sección de antigüedades griegas y romanas del Museo Británico que ha considerado detenidamente estas cuestiones, cita la opinión de Herodoto, según el cual la costumbre libia de llevar las mujeres una piel de cabra alrededor de su cuello, había sido adoptada en la estatua de *Atena,* lo que unido a que *Gorgona* habitase en Libia explica su presencia en la escultura fídica.

No nos satisface por completo esta versión, debiendo buscar más bien en la leyenda mítica de Grecia la relación existente entre *Gorgona* y *Palas.*

Sabemos que el mito presenta a *Minerva* ayudando a *Perseo* a degollar a *Gorgona* y ocultar su cabeza en la alforja. Es un tema desarrollado antes de FIDIAS en esculturas arcaicas. Además, dice Murray(1) que en el Museo Británico se conserva una gema que, aunque anterior en un siglo a la estatua estudiada, puede aclarar el punto que consideramos. En dicha gema grabada aparece *Minerva,* que después de matar y desollar a *Gorgona,* como hiciera *Heracles* con el león, envuelve en su piel sus hombres, a la manera en que PRAXÍTELES esculpió su *Sátiro,* del cual adornan bellas copias el Museo del Capitolio y el Museo Vaticano.

Esta gema parece esclarecer nuestra duda, pues lo más verosímil es que el mismo mito que inspirara a su autor, llevó al maestro a representarlo en su estatua, pero reduciendo la piel a la imagen tan sólo de la cabeza de *Gorgona.*

Respecto a los esmaltes ya citados, creemos que la misma razón en que se apoyan los que niegan que adornasen la túnica de la estatua, es decir, el pasaje del proceso de FIDIAS, puede aducirse aquí,

1 MURRAY, op. cit., pág. 135.

a no ser que la acusación de robo fuese lanzada contra el escultor antes de terminar la estatua, cuando estaba hecha sólo una parte de las piezas de metal.

Tal vez el oro estaría coloreado de rojo—como alguien ha indicado—pues sabido es que a FIDIAS ayudaban en estos grandes trabajos de orfebrería expertos tintoreros que daban diferentes matices al metal.

En cuanto a la vestidura de la diosa también hay algo que decir. Pausanias únicamente habla de la túnica talar.

Pero como puede verse en las copias conservadas, la *Lenormant,* la *Varvakeion,* la de *Patras,* etc., la diosa viste también el peplo o tuniquilla plegada y corta.

Quatremère de Quincy, que busca siempre como inherente a la escultura criselefantina una gran riqueza de adornos, cree que la estatua iba vestida con ambas prendas.

Mas no parece cierto y numerosas copias lo demuestran. Las *Minervas de Florencia, del Capitolio, Chiaramonti, Giustiniani* y *Borghese* entre otras, presentan sólo la túnica.

El peplo no era propio de las vírgenes de Atenas que llevaban simplemente una ligera túnica ceñida bajo el talle con un cordón anudado, dos serpientes en las estatuas, como emblema del reptil guardador del tesoro de juventud y belleza, y que tenue, vaporosa, velaba las formas juveniles como con "un tisú de luz", y así debió presentar a su diosa el maestro ateniense. Es el estilo de las esculturas femeninas que adornan el *Partenón:* las diosas, las *Parcas* de los frontones y la misma *Minerva* del frontón occidental.

Un detalle de la estatua *Varvakeion* ha sido objeto de asombro general y estudio minucioso de los críticos de arte: la antiestética columna en que descansa la mano derecha sobre la que se alza la *Victoria.* No es posible compaginar la presencia de ese feo aditamento con la técnica adelantada del escultor de Atenas. Su objeto parece ser prestar un soporte al peso de la *Niké* insuficientemente sostenida por un brazo de marfil. Pero éste seguramente no sería macizo, sino relleno en su interior de madera y fortalecido con una varilla metálica que le uniese al tronco de la estatua. Ello bastaba para sostener la *Victoria,* probablemente hueca o con maderamen interno, y tal vez tuviera un eje de hierro que, formando ángulo con el del brazo constituyese un sólido sistema metálico interior.

¿Qué explicación dar entonces a la presencia de ese pilar que aparece en la copia?

Murray asocia su presencia a la de la lechuza que sobre un pequeño pedestal aparece a la diestra de la estatua en la gema del Museo Británico.

La lechuza se observa también en el medallón—otras veces citado—de San Petersburgo, junto al casco de *Minerva,* y no parece —dice el aludido escritor—que formara parte del yelmo como supone Studniczka. Sabemos por otra parte que la lechuza era un símbolo de la diosa, y el mismo FIDIAS la esculpió en una de sus estatuas en Atenas. La explicación debe ser la siguiente. Al lado de la estatua del maestro debía figurar un olivo, árbol cuyo simbolismo nos es conocido, y una lechuza. Ambos eran atributos de *Atena.* El copista omitió en su reproducción el ave y prolongado el olivo, se sirvió de él para dar un apoyo a la mano que sostenía la *Victoria.* Así comprendemos el sentido de la gema y la copia *Varvakeion.*

Aquí, como en otros puntos, disentimos del anticuario del Museo Británico quien creemos da demasiada importancia a las gemas y medallas guardadas en la sección que dirige en dicho Museo.

Más bien creemos que en el original fidiesco no existían ni columnas ni ave de ningún género. Fué la técnica menos perfecta del copista la que le sugirió la idea de dar un soporte al brazo de la estatua, que no siendo criselefantina como la del maestro no se prestaba sin cierta dificultad al empleo de los flejes interiores de que hemos hablado.

Y en cuanto a la gema y al medallón, nos parece que su autor quiso colocar en su obra figuras emblemáticas de la diosa que representaba, costumbre por otra parte muy usual en los que disponiendo de pequeño especio, recogen en él los signos que simbolizan la figura cincelada.

La *Victoria,* que Plinio admirara como un bello fragmento de la estatua, aparece en la gema—mencionada no ha mucho—vuelta completamente hacia la diosa. Creemos que su posición en el original debía ser la misma que le diera el artista en la estatua del *Júpiter de Olimpia:* de perfil con las alas entreabiertas, el ropaje ceñido al cuerpo por el viento que dibuja las formas, a la manera que se ve en el frontón oriental del *Partenón,* y elevando a *Minerva* una corona o una cinta según otras versiones.

Pausanias, al describir la estatua nos dice que tenía en la ma-

no la lanza y el escudo al pie. Tal como aparece este último en la copia *Varvakeion* hace imposible que la mano que la sujeta tenga al mismo tiempo la lanza, pues toda ella descansa sobre el escudo. A lo más aquella pudiera estar apoyada en el brazo. La reproducción que ofrece la gema,—ya conocida—, del Museo Británico indica cómo era posible que la mano izquierda que sujetaba el escudo apoyado en el suelo y sin duda sostenido por una armazón interna, a la vez aprisionara entre sus dedos el asta de la lanza.

Dediquemos un momento de atención al escudo. Era de oro como las vestiduras de la diosa. En su parte convexa estaba esculpido el combate de griegos y amazonas, formando una cenefa circular desenvuelta en torno de una cabeza de *Gorgona* que ocupaba el centro.

El fragmento de escudo del Museo Británico (Lámina VIII, fig. 1) y el boceto que presenta la copia *Lenormant* nos dan idea de lo que fué este escudo.

Se ha escrito por autores antiguos y repetido por críticos modernos que FIDIAS representó a Pericles en el escudo de la diosa bajo la forma de un griego combatiente, que al levantar el brazo para blandir la lanza, se oculta el rostro y a sí mismo en la de un viejo calvo que, según la versión de Plutarco, levantaba con ambas manos una gran piedra en actitud de lanzarla. También se ha dicho—y en la imposibilidad de comprobarlo lo admitiremos sin discusión—que esa figura representando al artista era la clave de toda la escultura, de la que dependía el ingenioso mecanismo que mantenía unidas y ordenadas sus piezas. La acusación de soberbia sacrílega, como sabemos, se dice fué lanzada contra el privado de Pericles, a causa de haberse representado en el escudo de *Atena*

En la reproducción que se conserva en el Museo Británico el viejo amenaza, no con una piedra, sino con una hacha de batalla. En idéntica forma lo presenta una copia fragmentaria del Museo Capitolino de Roma. Beulé cita (1) una copia de esta parte del escudo vista por él en un vaso pintado de la colección Tischbein, pero en ella el personaje que levanta la piedra no es un viejo calvo, sino un hombre de abundante cabellera, que por bajo del sombrero con que cubre su cabeza cae en bucles sobre la espalda, y el pretendido retrato de Pericles, sin el brazo levantado, permite ver la faz del mismo.

1 BEULÉ, op. cit., cap. V, pág. 188.

En la duda acerca de cuál sería la verdadera disposición de la figura en que se autorepresentó el maestro, Murray—buscando como otras veces la solución de acuerdo con los fragmentos del Museo Británico, aunque discrepen de la exposición hecha por los escritores antiguos—, opina que tal vez Plutarco estuviese equivocado, que el uso de grandes rocas como arma de ataque parece más propio de la lucha entre los dioses y gigantes que, como se sabe, está representada en la parte cóncava del escudo, y si unimos a esto el hecho de haber aparecido pintado en el interior del fragmento conocido una figura en tal actitud, puede deducirse que ambas formas fueron adoptadas por los copistas, y que probablemente los que hicieron reproducciones como la *Lenormant*, traspusieron la figura de FIDIAS de la parte interior a la exterior del escudo.

Conocida ésta, digamos algo de aquella.

La superficie cóncava del mismo estaba adornada—como hemos repetido varias veces—con el combate entre dioses y gigantes. La figura pintada a que acabamos de hacer referencia, parece confirmar la hipótesis de que esta parte del escudo, como la serpiente que a su lado desenrosca sus anillos, estaba pintada o más bien esmaltada, fingiendo con substancias vítreas el esplendor de la pedrería.

Las áureas sandalias de la diosa estaban ornadas con escenas del combate de *centauros* y *lapitas*. A primera vista pudiera parecer exceso decorativo adornar hasta el borde del calzado, mas no olvidemos las dimensiones del coloso criselefantino. Una escultura de tales proporciones por fuerza había de llevar relieves doquiera que una ancha superficie corriese el peligro de la monotonía.

La diosa iba calzada al estilo tirreno: sandalias, que en su tamaño natural eran dos pulgadas de alto, atadas con correas doradas y que en armonía con la talla de la estatua, presentaban una suela de quince o más pulgadas, cuyo borde ofrecía un espacio a manera de friso que adornaban las figuras ya citadas, distribuídas en grupos lo mismo que en las metepas del Templo.

Y en este examen detallado de la estatua, llegamos al pedestal, sobre el que se alzaba majestuosa *Minerva*.

FIDIAS, que había decorado la base del *Zeus Olímpico* con el nacimiento de Afrodita, y había escogido como tema para el frontón oriental del *Partenón* el nacimiento de *Atena*, se inspiró en un análogo motivo para adornar el pedestal de su gran escultura: el na-

cimiento de *Pandora,* la *Eva* mitológica, es decir, la primera mujer que hubo en la Tierra hecha por *Hefaistos* con frágil arcilla obedeciendo el mandato de *Zeus,* y a la que luego dieron su belleza *Afrodita, Hermes* su audacia y *Atena* sus armas.

La superficie de dicha base era amplia, cual convenía a la estatua que sustentaba, según puede apreciarse por las copias.

En niguna de estas podemos encontrar una reproducción, ni aún informe, de este grupo. Sólo la copia *Lenormant,* en un tosco grabado, deja entrever en el ángulo izquierdo un grupo de *Helios* y su carro. Era éste un símbolo grato al cincel de FIDIAS. En todos esos nacimientos míticos esculpidos por él, representa la hora del crepúsculo matutino, presentando a la izquierda el sol naciente y la luna ocultándose en el ángulo opuesto. Al centro la figura de la mujer que nace, a ambos lados los dioses La disposición del relieve en la copia *Lenormant,* en que únicamente aparece esculpido el frente de la base, indica que quizás para ofrecer un bello efecto de conjunto, la ornamentación ocupase sólo la parte anterior a manera de un frontón.

Como en otro lugar dejamos dicho, no hay certeza absoluta respecto del material que formaba el pedestal. El silencio de los autores antiguos parece envolver una tácita afirmación de la homogeneidad del metal de la estatua y de su base. Sin embargo, tal vez tenga razón Beulé cuando sugiere la posibilidad de que fuera de bronce, dando así realce al material luminoso de la estatua, que ganaba esplendor con el contraste.

Réstanos sólo para completar nuestro estudio de la *Atena Partenos,* consignar algunos datos acerca de sus dimensiones, costo e ingeniosa construcción.

Aunque no todos los autores que han descrito esta estatua están acordes en cuanto a su colosal estatura, alrededor de 40 pies giran todas las cifras por ellos indicadas. Proporcionalmente a esta altura estaban calculadas las diferentes partes de la imagen, siguiendo probablemente el canon helénico de la época o sea dar a la obra una talla de 7¾ de cabeza.

La *Niké* tenía unos 6 pies de altura, guardando así una relación razonable con la *Atena* en cuya mano descansaba.

También en cuanto al valor de la misma se han señalado cantidades diversas. Así, mientras Pausanias habla de 40 talentos (unos 32,800 pesos o más), Filocoro cree que fueron 44 talentos que Efo-

ro aumenta a 50. Esto sin contar el alto precio del marfil en aquella época y los gastos de transporte, acarreo, mano de obra, etc. Sabido es que en la Exposición Universal de París de 1855 figuró una reconstrucción de esta estatua, obra del escultor Simart, bajo la dirección del Duque de Luynes. Pues bien, esta copia, que no tenía ni las dimensiones del original fidaico ni su riqueza, pues en vez de oro se empleó bronce dorado, costó más de cien mil pesos.

Cuéntase que el artista, a fin de que la obra resultase más económica, propuso a los atenienses el empleo del pentélico en lugar de marfil, haciéndoles ver la mayor duración de este último que conservaba su brillo por más tiempo. No les pareció mala idea a los de Atenas. Mas al añadir FIDIAS que con ello se obtendría la ventaja de hacer un gasto menor, los ciudadanos soberbios de la rica y floreciente ciudad desdeñaron el proyecto, acordando se hiciera la figura con el material más rico, dejando para ciudades de menor importancia cual Platea, el uso del acrolito.

En cuanto al procedimiento seguido en la construcción de estas estatuas criselefantinas, algo hemos ya indicado

Se cita un pasaje de Luciano en que dice que si se examinaran por dentro aquellas esculturas de FIDIAS, veríase bajo el marfil y el oro maderos, piezas de hierro, arcilla, brea y otras substancias mezcladas. Lo cual parece indicar que llevaban un soporte interno en que se combinaban las piezas exteriores.

El proceso parece que era el siguiente: se hacía primero con arcilla o yeso la figura que había de esculpirse. Y una vez modelada se copiaba cuidadosamente en madera sobre la cual en definitiva se adosaban las piezas de marfil y las láminas de oro. Como vemos era un trabajo complicado y difícil que exigía conocimientos varios, máxime tratándose de las gigantescas estatuas del artista ateniense.

Ya dijimos que para conservar en buen estado las piezas que formaban la figura, a más del lavado o *plisteria* periódico, había que toma otras precauciones, ya lubrificando ya humedeciendo los alrededores de la estatua para mantener en torno suyo un ambiente favorable al marfil.

Bajo la *Atena de Pelene* sabemos que existía un subterráneo, y ante el *Zeus de Olimpia* un recipiente conteniendo aceite. Con relación a la *Partenos* se adoptaron análogas medidas protectoras.

En el subsuelo del *Partenón* no existía ninguna galería que renovase el aire y tampoco se tienen noticias de que hubiese en su te-

cho abertura de ventilación. ¿Qué medidas fueron entonces las que adoptó el artista? Murray sugiere que tal vez una tintura dada a las partes desnudas las preservase de la sequía que cuartea el marfil. Bien pudiera ser, pero no hay absoluta seguridad de ello, más bien parece que fuera suficiente para mantener la humedad requerida por la estatua, el pavimento de toba, piedra porosa, sobre que se alzaba el coloso de marfil y oro. Larga de 6.50 ms., ancha de 2.50 ms., sobresaliendo de las baldosas que formaban el piso del Templo, esta especie de plataforma quedaba oculta bajo el pedestal que era mayor que ella, como lo indican las grapas que lo sujetaban clavándose en el mármol del suelo, cuyas huellas se observan a 75 cms. de la toba.

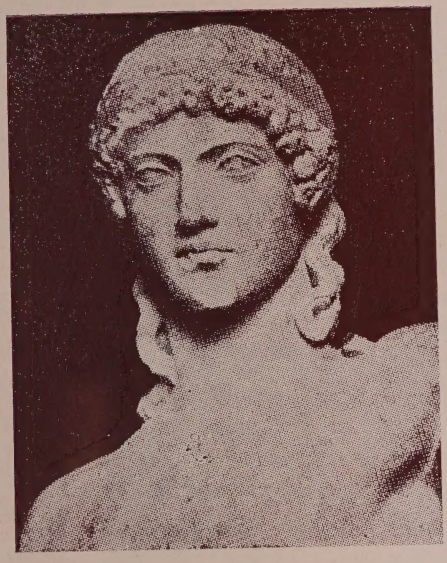
La *Atena Partenos* consagraba en el *Partenón* bajo Theodoro, Arconte, en la Olimpiada 85, dícese que fué saqueada por Leochares el año 297 A. C. Sin embargo, seis siglos después de terminarla FIDIAS, la contempló Pausanias, y aunque conocía el robo de Leochares, la describe completa en su riqueza prístina. ¿Había sido, pues, revestida de nuevo de su áurea túnica? Tal parece, y no es extraño. Antes de que Pausanias la viese se habían hecho copias en mármol de la diosa en tiempos en que era Adriano emperador. Amante del arte se hicieron en su época reproducciones de la *Atena* de FIDIAS, y por orden suya una colosal estatua criselefantina de *Zeus*. Es, pues, muy verosímil que entonces se reconstruyese la maravillosa obra del *Partenón*.

Grandiosa, brillando entre las sombras de la *cella* con los fulgores de su áurea vestidura, imperó la hija de *Júpiter* en su templo de Atenas durante largos años.

Cuando el cristianismo convirtió el *Partenón* en Iglesia, sustituyendo las divinidades paganas por las imágenes del nuevo culto, la diosa de Atenas, sacada de su templo en tiempo de Justiniano, debió ser trasladada a Constantinopla, para adornar su Hipódromo, al igual que otras esculturas antiguas, entre ellas, quizás, el *Zeus de Olimpia*.

Esto es todo lo que sabemos de la obra magnífica de FIDIAS.

El marfil de su rostro ha desaparecido, el oro de su túnica ya no brilla como en la época clásica. Mas su recuerdo vive. Y en la mente de todos los que sienten el arte, sigue altiva y serena, en el nimbo de luz que rodea su nombre, como viviente imagen menos fácil de perder que la formada por los ricos materiales con que su au-



Apolo del Tíber.

tor la hiciera. Ya no la amenaza la ambición de los hombres y la escuda una veneración siempre creciente de los que aman la belleza.

Zeus de Olimpia.

No obstante ser tan grande la admiración producida en los antiguos, y el renombre obtenido por la *Atena Partenos,* más admirada fué y mayor fama alcanzó la colosal estatua de *Zeus* hecha por FIDIAS.

Conocidas son las expresiones con que el encomio de esta estatua se hace. Quintiliano nos dice que era tal el espíritu que FIDIAS supo infundir a su estatua, que con ella añadió un elemento importante a la religión de los griegos. Verla era sentir en el ánimo la sedante impresión de divina y serena grandeza, de bondad paternal que emanaba del rostro de la imagen, avivando la fe, el amor y la confianza de los creyentes en el dios de los dioses y rey del Olimpo

Al elogio de Dion Crisóstomo que califica la estatua—y los historiadores reproducen sus frases—como "una obra augusta, bella hasta lo perfecto, cuya contemplación produce un arrobamiento inefable", añade Epicteto que tal era su mérito y tal su hermosura que se consideraba una desgracia morir sin haberla visto.

Y no son de extrañar estos entusiastas comentarios de la grandiosa estatua criselefantina. Es el estro de Homero, el divino poeta, haciéndose tangible por la mano de FIDIAS, el divino escultor. El mismo dijo que al concebir la estatua se inspiró en los versos aquellos de la *Ilíada* (1). Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε κρονίων ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.

De esta estatua que al valor de su genial ejecución unía el alto precio del rico material con que se hiciera, no nos queda ya nada Su misma riqueza era una amenaza para su conservación. Y esta amenaza fué desgraciadamente realidad. La estatua se ha perdido sin que sepamos siquiera—como un autor ha escrito—la historia de su pérdida.

Hay que acudir por tanto, como sucede siempre con las obra de FIDIAS, a descripciones y copias con que suplir la falta del perdido original.

Una moneda de Elis (Lámina IX), nos da idea de la actitud del dios y algunos detalles de la inmortal cabeza. Es una copia au-

1 *Ilíada,* I, 528.

téntica y por eso, aunque de ruda ejecución, constituye un valioso instrumento para el estudio que hacemos.

En numerosos bustos háse reproducido la cabeza de esta estatua, entre otros el llamado de *Otrícoli* (Lámina X) por el lugar de su hallazgo; el del Museo de Boston de belleza admirable, el de la colección *Blacas,* muy parecido al citado de Otrícoli, y el *Júpiter Verospi.*

Sobre la pauta de estos monumentos y la descripción que del *Zeus* hace Pausanias, intentaremos trazar una semblanza de la obra maestra del Maestro.

Estaba el dios sentado sobre un trono de marfil y oro. Rodeaba su cabeza áurea corona imitando las hojas del olivo. En la diestra extendida llevaba una *Victoria* criselefantina, como el dios coronada, y portando en sus manos una cinta. En la izquierda tenía el cetro construído con metales de diferentes clases, rematando en un águila de oro. De este rico y brillante material eran el cabello, la barba, la vestidura y el calzado del dios En el manto lucía incrustaciones de figuras y flores de lis (1).

Una decoración profusa ornaba el trono en que los relieves e incrustaciones se combinaban con pinturas debidas a un hermano de FIDIAS del que ya hemos hablado: PANAINOS. Lo mismo que en la estatua de *Minerva,* el cincel del artista festoneó con escenas mitológicas la base en que descansaba el trono de *Zeus.* El combate de *Teseo* y las *amazonas,* imágenes de dioses como *Apolo* y *Neptuno,* y grupos como el de *Eros* y *Afrodita* daban realce al conjunto.

Cuatro columnas marmóreas colocadas bajo el trono soportaban el peso del coloso, y a sus pies dos pares de *Victorias* completaban el adorno. Aunque no conservemos con exactitud ciertos datos de esta gran escultura, conociendo la técnica de FIDIAS en su ejecución de la *Minerva* del *Partenón,* podemos suponerlos análogos a los de aquella; así por ejemplo, con relación al sistema de piezas de marfil unidas para las partes desnudas y láminas movibles de oro en el resto del cuerpo, combinado todo de manera ingeniosa sobre un soporte interno de material más resistente y menos costoso.

Sabemos que el cabello de la estatua así como sus barbas eran de oro. Mas el poema homérico nos habla de las negras cejas del padre de los dioses, lo que nos hace suponer que el genio del artista, conocedor profundo de los efectos de la policromía, supo imprimir

1 PAUSANIAS, Ἑλλαδος Περιήγησις L. I, Cap. X.

al oro del cabello un tono oscuro que rodeando la palidez del rostro marfileño, le diese más realce contrastando a la vez con el metal de la veste y de la *Niké* por el dios sostenida.

El oro usado en esta estatua presentaba, a más de los cambiantes del mate y el brillante, coloraciones varias, rojo, verde y oscuro, según el gusto antiguo, desdeñado luego por el arte moderno que nos acostumbró a la monótona blancura del mármol y el alabastro, y ue hoy parece renacer en sinnúmero de estatuas en que se ven unidos el metal y las piedras al mármol ya blanco, ya coloreado en tonos diferentes.

La corona del dios debió estar hecha con un oro verdoso de diversos matices que le asemejaran más a las coronas naturales de sencilla belleza que se daban de premio en los Juegos Olímpicos.

Nos faltan noticias en detalle acerca de los ojos de esta estatua. Mas creemos que FIDIAS buscaría en ésta, como en su estatua de *Palas,* una substancia vítrea que animara con un toque de luz el rostro de la imagen.

La túnica, nos dicen los que han escrito sobre esta obra de FIDIAS, estaba decorada. Ya al hablar de la *Atena* dijimos que los amplios espacios que dejaba visibles el plegado de la veste en el dios sentado, requerían una decoración que los llenara. Y en la flordelisada vestidura de la estatua, esmaltó el escultor simbólicas figuras según el gusto griego.

Las dimensiones del *Júpiter* eran mayores que las de la *Minerva,* pues medía unos 14 metros, de tal modo que según cálculos hechos, si la estatua levantándose se irguiese cual la del *Partenón no* cabría en su Templo, aún sentada, dice Strabon, tocaba casi el techo de la *cella.*

Y esta frase suscita una cuestión no carente de interés y relacionada con la manera de conservar la estatua.

Pausanias y Vitrubio nos describen al *Júpiter,* bajo el hípetro techo de su templo de Olimpia. Y esto choca con las palabras de Strabón en que alude a la cubierta de la *cella,* que dejamos consignadas.

Realmente parece que estatuas de tal valor artístico, y material tan rico, no debieran estar a la intemperie, dificultad que queda en pie aún en el supuesto de que la referencia de Vitrubio se hacía al templo de *Júpiter Olímpico* en Atenas, como alguien ha afirmado, puesto que allí también, según Pausanias, se guardaba una estatua criselefantina

Stuart y Revett solucionan la dificultad diciendo que debió haber algún modo de cubrir esas estatuas para tales templos, poniéndolos al abrigo del sol y de la lluvia, sistema que no conocemos y que es difícil precisar (1).

En ninguna parte hemos hallado mención de tal substancia para preservar las estatuas. Sabíamos que el marfil se pintaba para disimular las junturas de las placas, y con relación al *Júpiter de Olimpia,* se nos habla del pavimento de mármol negro lubrificado con aceite para impedir que el marfil se oscureciese o deteriorase con las emanaciones pantanosas del Alfeo, en cuyo valle se levantaba el Templo.

Autores hay, como Russel Sturgis, que niegan la existencia en dichos templos de abertura alguna en el techo. Vitrubio habla de que en el Templo de *Júpiter* en Atenas había un hueco por el que recibía la luz, pero ello no autoriza para pensar en tragaluces o linternas, sino sólo en la puerta de las *naos.*

La luz que entraba por ella emanada del brillante sol de Grecia, unida a la refleja que bañaba los pisos y paredes era suficiente para que pudiera percibirse en toda su grandiosa belleza la imagen de la divinidad. Cierta penumbra, lejos de perjudicar, es favorable a la visión de las estatuas en los templos, y cita en su defensa las sombras existentes en los santuarios japoneses y egipcios (2).

La opinión del repetable y autorizado escritor nos parece acertada y nos adherimos a ella, quedando así explicada la frase de Strabón.

Con los datos expuestos, ante una de las copias mencionadas podemos entrever en su inmortal grandeza la escultura de FIDIAS, última por la fecha en que se hizo, mas primera por su valor inmenso.

En la imagen del *Júpiter* había por cima de la grandiosidad, de sus gigantecas proporciones, la riqueza del material deslumbrante y costoso, la majestad divina del soberano olímpico; la dignidad del hombre idealizado, una cualidad en que estaba la clave de la fascinación devota que su vista producía: su cabeza divina, su faz serenamente bella reflejaba bondad, inspiraba la veneración que despierta una vejez gloriosa, pero "Una benignidad, sin un átomo de sentimentalismo que *es su perenne amenaza* (3).

1 STUART (J), y REVETT (N.), *Les antiquités d'Athènes,* T. II, pág. 22.
2 RUSSEL STURGIS (A. M.), *A History of Architecture,* cap. IV, pág. 179.
3 POWERS (H.), *The Message of Greek Art,* cap. X, pág. 188.

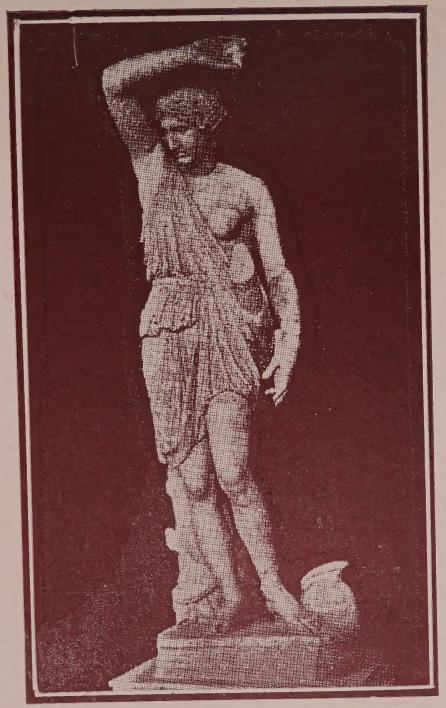


Fig. 1.—Copia de la *Amazona* de Fidias.

Fig. 2.—Copia de la *Amazona* de Cresilas.

Lámina XII.

OBRAS DE MATERIAL DESCONOCIDO

En esta sección incluímos aquellas obras de FIDIAS de las que por falta de noticias, no podemos hacer una descripción completa y otras como el *Apolo* y la *Amazona* de las cuales, aunque conociendo algunos pormenores, ignoramos la materia en que el artista las trabajara.

Comenzaremos por el *Apolo del Tíber,* así llamado por el lugar de su hallazgo.

Se considera como obra de la primera juventud de FIDIAS, en que los caracteres de la escuela ática se patentizan.

"Recuerda las figuras de las esculturas del *Partenón,* pero es más cuadrada y más severa en su forma, y hay en su cara, sobre todo, una vida y una gracia y una riqueza de efecto debida al cabello que la rodea, que hemos aprendido a reconocer como características de FIDIAS."(1)

Hasta ahora no habíamos visto al cincel del maestro ateniense modelar la figura de joven, atento casi siempre a inmortalizar las divinas imágenes de los dioses. Esta obra se nos presenta con un doble atractivo: la novedad del género, y el ser un ensayo, pudiéramos decir, un boceto en que el artista trabajaba un desnudo que luego conocido y dominado, había de velar con ropajes más o menos sutiles en sus grandes estatuas de los templos de Grecia. Nos ofrece un aspecto de la carrera artística de FIDIAS teñido con la luz seductora que da la juventud.

La Lámina XI presenta la escultura estudiada y un detalle de la misma. Fijémonos en ambos.

Al observar este *Apolo* saltan ante todo a la vista dos cualidades que acompañan a todas las obras del maestro ateniense: la actitud de la estatua y su expresión.

El cuerpo aparece animado de suave ondulación de sus miembros que, sin alterar la posición erguida de la estatua, le da soltura y vida. Y en su rostro, la mirada serena, la regularidad de las facciones nos producen la impresión de calma y hermosura que caracateriza las producciones de FIDIAS.

El peinado, recogiendo el cabello por cima de la frente con estrecho cintillo, para dejarlo caer como al descuido acariciando el cuello y dando realce al rostro: el trazado firme y fino del arco de

1 GARDNER (E. A.), *A Handbook of Greek Sculpture* pág. 283.

sus cejas, la forma de los ojos que, aun en la inexpresión de su globo de piedra, animan el semblante; las líneas del perfil y de los labios; el óvalo total del rostro, recuerdan vivamente otra escultura fídica, la *Minerva de Dresde,* o *Atena Lemnia.* En ambas el cincel parece manejado por la misma mano diestra y segura, no obstante ser de un artista novel.

FIDIAS, que presentó sus obras casi siempre con amplias vestiduras, quiso a lo que parece en este estudio hacer un ensayo de anatomía artística, cincelando un desnudo de rasgos pronunciados. Se ignora si esta estatua es el original o mera copia de la que esculpió FIDIAS; parece más probable lo segundo, e ignoramos en qué sustancia plástica modelara el maestro el ejemplar perdido que reproduce esta bella escultura.

Amazona.

La raza legendaria de doncellas guerreras cuya mítica historia narrara Herodoto tuvo entre los antiguos, como más tarde había de tener entre los modernos, representaciones escultóricas y pictóricas que perpetuaran su épica memoria.

Es el tipo de la mujer joven, fornida, varonil, valerosa y bella, sobre todo, el que la amazona encarna.

En célebres contiendas que la mitología ha recogido, toman parte las hermosas guerreras, casi siempre vencidas, y por eso la nota interesante del dolor va a dar al bello rostro un nuevo encanto en sus representaciones artísticas.

La *Amazona arcaica* del Museo de Viena, de pie, herida, y la escultura antigua de *Amazona* a caballo, conservada en el Museo Nacionel de Atenas, que es una bellísima figura, nos dan el estilo en que los antiguos habían de reproducir el tipo que estudiamos. La graciosa *Amazona* que orna la Plaza de la Galería Nacional de Berlín, obra de Luis Tuaillon, es la forma moderna, que se ajusta, sin embargo, a la concepción antigua de este tipo escultórico.

FIDIAS, en quien se admira un genio esencialmente plástico, que en todos los géneros puso el toque de luz de su arte incomparable, halló inspiración también en esta especie escultural.

El concurso real o anecdótico de Efeso en que habían de presentarse modelos para la estatua del templo de Diana, fué la ocasión en que FIDIAS cinceló su *Amazona.*

POLICLETO, CRESILAS, PRADMÓN y otros artistas fueron sus contrincantes. Y se cuenta que el jurado se constituyó con los concur-

santes mismos, los cuales se adjudicaban a sí propio el primer premio y convenían en dar el segundo a POLICLETO. Este fué el vencedor, le siguió FIDIAS.

Entre las varias esculturas de *Amazonas* que de la época conservan los Museos, hay cuatro en que los críticos creen ver los tipos presentados por los citados artistas. Mas divergen en sus apreciaciones los historiadores de arte.

La *Amazona* que adorna el Museo Vaticano (Lámina XII, fig. 1) es según unos, copia en mármol del original del maestro ateniense, reproducida igualmente en una gema que Otfried Müller ha dado a conocer. Otros, por el contrario, ven en ella una reproducción de la de POLICLETO, variante de otro tipo a él atribuído por la generalidad de los autores.

Y no falta por último quien la atribuya a CRESILAS, el otro concursante

La fig. 2 de la misma Lámina reproduce la *Amazona herida,* otra estatua del Museo Vaticano, en que opinan algunos debe verse la copia del original presentado por FIDIAS al concurso.

Difiere esencialmente de la anterior en llevar descubierto el seno derecho, y en la disposición del manto que cae por la espalda llegando a media pierna. Hay también quien atribuye a CRESILAS la paternidad de esta estatua.

Ante tan encontradas opiniones nos sentimos perplejos. Sin embargo, respetando las sabias afirmaciones de los que creen lo contrario, y quizás corriendo el riesgo de equivocarnos, toda vez que en materias tan opinables como ésta las aseveraciones categóricas no son posibles, optamos por la opinión de Fontanals y Müller, considerando como copia del ejemplar de FIDIAS la *Amazona* que en la Lámina lleva el número 1.

Su actitud es hermosa. Se apoya en una lanza e inclina la cabeza que sigue al cuerpo en gentil movimiento, para saltar. La expresión de la cara y la presentación del cabello revelan marcadamente el estilo de FIDIAS. La disposición del vestido y la posición de los miembros inferiores son análogas a las que presenta la obra de POLICLETO. Descansa en el pie derecho quedando libre el izquierdo, ligeramente levantado del suelo, para moverse en otro plano y dar una armoniosa ondulación a la figura.

No obstante, las bellezas de la estatua de FIDIAS, fué vencido por la primera y única vez en su vida de artista. No es extraño.

Aquel no era su género. Y era precisamente la especialidad del premiado.

Las dóricas tendencias de atletismo eran las que caracterizaban al escultor argivo, de cuya escuela célebre de Sycione habían salido los modelos de jóvenes atletas, el *Doríforo* y el *Diadúmeno.*

Este triunfo de POLICLETO, el último arcaísta, señala el final de aquel cielo del arte. FIDIAS, derrotado por él, va a ser de aquí en adelante el indiscutible maestro de la plástica. Vencido en la representación de humanos tipos, encontrará desquite gloriosísimo en la escultura a que su genio y sus aficiones le llevaban, la ideal representación de los dioses en la que ocupó un plano que no admitía parangón alguno.

Se ha atribuído a FIDIAS una de las figuras del grupo de *Castor y Polux* que se alza en la plaza del Monte Cavallo en Roma El fundamento de ello ha sido la inscripción *opus Phidiae* que aparece en el pedestal de una de dichas esculturas. Sin embargo, no es verosímil que el maestro de Atenas esculpiese esta figura. Beulé rebate tal suposición, y Hégel dice que no existe prueba sólida que permita atribuir las estatuas de los citados domadores una a FIDIAS y a PRAXITELES la otra—como ha querido hacerse—"aún cuando la excelencia de la concepción y la forma llena de agrado de la ejecución justifican semejantes nombres". Tal grupo debió, según el autor mencionado, haber estado primitivamente emplazado delante del *Partenón* (1).

Y en cuanto a la inscripción—que data de la época del Renacimiento—no hace más que consagrar la popular leyenda que según una crónica tomada del siglo XII, representaba a FIDIAS como un filósofo ilustre que en tiempos de Tiberio fuera a Roma (2).

Menciónase también como obra del Maestro un retrato escultórico de un joven atelta de Olimpia. La idea de la estatua era la misma que inspirara el *Diadúmeno* de POLICLETO: un mancebo que ciñe su cabeza con una cinta.

Idéntico asunto fué esculpido en el trono del *Zeus,* y por eso supónese que la citada estatua fuese un estudio de FIDIAS que adiestraba su mano antes de hacerla definitiva escultura decorativa. Es lo único que se sabe de esta estatua, pero conociendo la actitud de

1 HÉGEL, *Estética,* T. I, pág. 448.
2 COLLIGNON, *L'Archéologie Grecque,* pág. 155.

El Partenón.

Lámina XIII.

la misma y familiarizados ya con la "manera fidaica" patente en el *Apolo del Tíber,* ha poco examinado, podemos darnos cuenta de lo que ella sería.

Por último, citemos los trabajos pequeños, que con habilidad asombrosa cincelaba el maestro que, como sabemos, era a más de escultor, orfebre consumado. Figuras de cigarras, de abejas, de peces salían de sus manos. De los últimos decía Marcial "adde aquam, natabunt" tal era su parecido con el natural que copiaban. Y en esas diminutas esculturas sorprendemos un nuevo rasgo de la genial figura del artista. El que había de producir las maravillas del género grandioso, los colosos criselefantinos, poseía a la vez el arte delicado del orfebre paciente y hábil cincelador de esas miniaturas artísticas.

No consideraremos otras obras de FIDIAS que citan los autores, pues carentes en absoluto de noticias acerca de su forma, material y destino, sólo nombres pudiéramos sumar a la serie estudiada, con lo cual nada lograríamos añadir al mérito de la labor inmensa en calidad y cantidad del gran artista griego.

Sí diremos antes de cerrar este título, consagrado a sus obras, algo de sus facultades pictóricas, que completaban de manera asombrosa su técnica escultórica.

El ambiente en que FIDIAS pasara sus primeros años estaba impregnado del espíritu artístico de su familia; su padre y sus hermanos eran, como sabemos, pintores, y en contacto con ellos parece que el futuro escultor se aficionó también a los pinceles que pronto sin embargo había de trocar por su maravilloso cincel.

FIDIAS como pintor es poco conocido. Sus cuadros se han perdido y no nos quedan ni siquiera sus copias, donde apreciar el colorido pictórico de aquel escultor colorista.

Según el testimonio de Clemente de Alejandría, se conservaba en Aradus, isla fenicia, un cuadro del artista. La veracidad de tal versión no está probada, y por eso no hemos de insistir más en este punto.

Se sabe con más visos de autenticidad que FIDIAS pintó la imagen del *Júpiter Olímpico* de Atenas, frase en que según Beulé hay que ver una referencia a Pericles el protector del maestro ateniense.

Plinio cree que fué el Templo de *Júpiter Olímpico* levantado

en Atenas lo que decoró FIDIAS. Mas el citado anticuario rebate esta opinión con atinadas consideraciones.

En Atenas, dice, no hubo más que un templo de *Júpiter Olímpico* y éste es materialmente imposible que fuese decorado por FIDIAS. Comenzando por Pisistrato, quedó inconcluso durante varios siglos, habiendo alcanzado en tiempo de las Pisistrátidas, escasa elevación; de manera que en él eran sólo apreciables los planos y cimientos, la distribución general y los proyectos. La *cella* no fué edificada hasta el siglo II A. C. en que el arquitecto de Antioco Epifanio continuó la construcción del templo. ¿Cómo admitir, por tanto, que FIDIAS, muerto hacía dos siglos, fuese el pintor del templo? Aunque nuestra admiración exaltada ante la egregia figura del artista quisiera atribuirle esta nueva obra, la realidad con su lógica fría pondría coto a nuestras imposibles suposiciones.

Por consiguiente, FIDIAS, para perpetuar los rasgos de su protector y amigo requirió los pinceles y dejó el arte de su edad madura para convertirse, por sólo esta vez, en el pintor de su juventud.

No es extraña esta preferencia del gran escultor. En un retrato, por geniales que sean los rasgos que el escultor imprima a la materia plástica, no puede reproducir el color, la mirada, la vida que palpita tras el rostro de un hombre. La escultura da la expresión del relieve, de la forma, del contorno, mejor que la pintura, pero ésta, sin disputa, vence a aquella en cuanto a expresión de vida. Por eso el alma del pintor rediviva se sobrepuso en FIDIAS al espíritu plástico, y Pericles fué copiado con el arte inmortal de Polignoto y Apeles.

Por lo común el que cultiva géneros diversos no descuella en ninguno: la especialización es, como sabemos, la base de la perfección.

Y sin embargo, en FIDIAS, naturaleza privilegiada, esta simultaneidad, lejos de perjudicarle, le favorece.

"Los años consagrados por FIDIAS al estudio de la pintura—escribe el ameno narrador de la juventud del artista—no fueron perdidos para su talento de escultor, ellos fueron de una saludable influencia, porque yo no hablo sólo de una afinidad vaga entre las diversas ramas del arte, ni aún, lo que sería más real, de los refinamientos delicados que la escultura policroma pudo encontrar en la ciencia y el gusto de un pintor. Yo pienso en el friso del *Partenón*, donde se ensayó la aplicación de ciertos principios que pertenecen

más particularmente a la pintura; el valor de los planos, el juego de las sombras y las luces, los procedimientos de composición, los cálculos de perspectiva'' (1)

1 BEULÉ, artículo citado en *Revue des Deux Mondes.*

3. CARACTERÍSTICAS DEL ARTE DE FIDIAS.

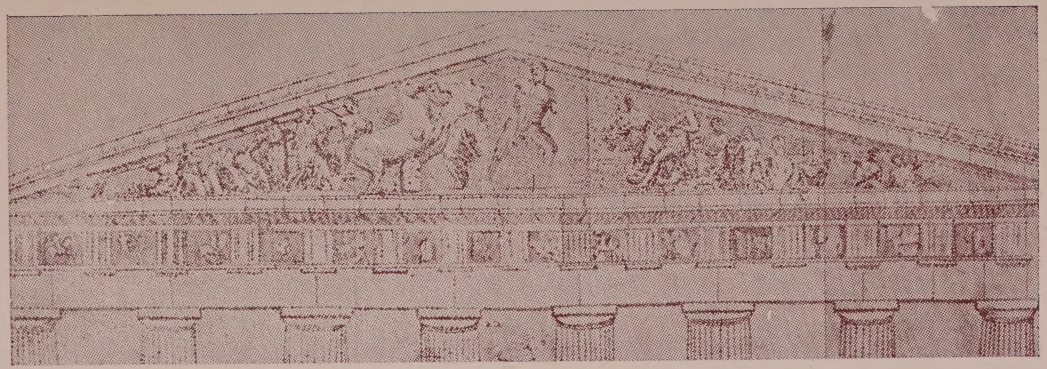
Conocida ya—por el estudio hecho en el título anterior—la obra de FIDIAS, pasemos a considerar en el presente aquellos rasgos quedando un sello peculiar a sus trabajos caracterizan el estilo personal del artista ateniense.

FIDIAS es un escultor *idealista,* el más afortunado intérprete de la belleza ideal en forma plástica.

Para la inteligencia perfecta de lo que significa la aseveración hecha debemos detenernos brevemente en algunas consideraciones por ella sugeridas.

Ante todo, conviene establecer, lo que entendemos por *ideal* artístico. Cedamos la palabra en este punto de capital importancia a Hégel, el ilustre filósofo del arte.

En el capítulo III de la primera parte de su obra leemos: "Puesto que el arte recoge todo lo que en lo real está manchado por la mezcla de lo accidental y de lo exterior, a esta harmonía del objeto con su verdadera idea, rechaza todo lo que en la representación no responde a ello, y por esta *purificación* produce, en primer término, el ideal: halaga a la naturaleza, como se dice de los pintores de retratos".... "Esta propiedad de reconducir la realidad externa a la espiritualidad, de suerte que la apariencia exterior conforme con el espíritu, sea su manifestación, constituye la naturaleza del ideal. Sin embargo, esta espiritualización no llega al término extremo del pensamiento hasta presentar lo general en su forma abstracta: se detiene en el punto intermedio, en que la forma puramente sensible y el espíritu puro se encuentran de acuerdo. El ideal es por tanto, la realidad abstraída del dominio de lo particular y de lo accidental en tanto que el principio espiritual en esta forma en que se eleva frente a la generalidad aparece como *individualidad viva;* porque la individualidad que lleva en sí un principio substancial y lo manifiesta al exterior, está colocada en el punto medio preciso en que la idea no puede todavía desarrollarse en su forma abstracta y general sino que queda encerrada en una reali-



Frontón Occidental del Partenón.

Según el dibujo hecho por M. Carrey en 1674.

Lámina XIV.

dad individual que por su parte libre de los lazos de lo finito y lo condicional se ofrece en una harmonía perfecta con la naturaleza íntima, la esencia del alma'' (1).

Hasta aquí el concepto hegeliano que aceptamos. En tal sentido la escultura es el arte que más se ajusta al ideal, a esa *individualidad viva,* de que nos habla el crítico alemán, que se manifiesta en la forma tangible de la plástica, cuando el genio del artista sabe engarzar al material que esculpe el espíritu que inspira su trabajo y que da vida a la estatua. Sin esa armonía entre la idea y la forma, si el alma de aquel ser que la escultura representa, no se diluye en la materia que la forma, animando sus miembros, dando expresión al gesto y vida a la actitud, la figura, por bella que formalmente sea, tendrá un valor artístico escaso o nulo, será un hermoso objeto, un bronce modelado, una piedra esculpida, mas no una obra de arte. Carece del aliento que su creador, falto de genio, le negara.

Ahora bien, el modelo que el escultor escoge para dar forma a su obra ¿es siempre copiado de la naturaleza, o puede ser el fruto de una mera lucubración de su espíritu concebido en momentos de fiebre artística, de inspiración creadora? Surge aquí la cuestión tan debatida acerca de la relación entre el ideal y la naturaleza y el papel que frente a entrambos desempeña el artista en la concepción de su obra.

Creemos que en la Naturaleza, la perenne maestra, aprende el artista a recoger los materiales que la expresión de su obra requiere. Pensar que basta una idea para que, sin atender más que a la misca, pueda el artista traducirla en forma plástica y surja una obra de arte, es un absurdo. ¿Qué derroteros seguiría la escultura si con la sola guía de un pensamiento humano, tal vez más que pensamiento delirio de un espíritu enfermo, se aventurase en el piélago de una fantasía desenfrenada? Y además, en último término, al concebir su obra el artista y encarnarla mentalmente en una forma bella, consciente o inconscientemente, seleccionará de entre las criaturas observadas por él los rasgos de alguna que por su belleza se le presenta con relieve más grande y atracción más intensa

Por tanto ¿cuál es el papel del artista, para circunscribir más, del escultor idealista? Copiar de la naturaleza simplemente no es su misión por cierto, como tampoco seguir los contornos de una figura puramente imaginaria forjada en su cerebro.

1 HÉGEL, *Estética,* versión española de H. GINER DE LOS RÍOS, T. I, págs. 59 y 60.

Nos parece conveniente recordar aquí las atinadas consideraciones que a este respecto hace Paul Richer (1).

"El fin de las artes plásticas, dice, es la imitación exacta de la naturaleza y todo artista debe procurar ser, ante todo, veraz."

A esta afirmación suya auto-argumenta el mencionado autor, preguntando si según esa tesis la fotografía—copia exacta de la naturaleza—llenará cabalmente el fin de las artes imitativas debiendo ocupar un puesto honroso al lado de la pintura.

Además, arguye: si redivivos a un tiempo Rafael y Miguel Angel, Leonardo de Vinci, Velázquez, Rembrandt, Rubens, copiaran un mismo modelo, todos con nimia exactitud, ¡cuán gran diversidad habría entre esas copias salidas de sus manos!

Luego hay algo, concluye, que no es la naturaleza en la obra del artista y, sin embargo, aun ese algo lo debe aquél al natural. "No basta para hacer una obra de arte copiar servilmente la naturaleza. La verdad es sólo un factor. Hay otro que es la contribución personal del artista, lo que Bacon llama "homo additus naturae". La naturaleza no es más que un pretexto, se complacía en repetir el paisajista J. Dupré. El arte es el fin pasando por el individuo. ¿Por qué decimos un Van Dyck, un Rembrandt, antes de decir lo que el cuadro representa? Es que el objeto desaparece y sólo el individuo, el creador subsiste." (2)

Tal contribución subjetiva del artista, dice el mencionado autor, como ya dejamos apuntado, es a su vez producto de la naturaleza, convergiendo de este modo al principio de su razonamiento, robusteciendo con estos aparentes ataques que en realidad no lo son.

"Los grandes artistas son a la vez los grandes sabios. Gracias a laboriosos estudios, conocen los juegos de la luz sobre la superficie viviente, los matices infinitos de las formas humanas en reposo y en acción. La naturaleza, en una palabra, parece que les ha revelado todos sus secretos, y al copiarla alteran sus rasgos con pleno conocimiento de causa; si la transforman es en la plenitud de sus medios."

En estos párrafos, donde asoma tras el filósofo esteta, el médico que trata de hermanar el arte con la ciencia, y en los antes citados de Hégel tenemos trazada la silueta artística de FIDIAS en sus ver-

1 *Introduction a L'Étude de la Figure Humaine.*
2 RICHER, (P.), Op. cit., pág. 136, cap. 3º de la tercera parte.

daderos contornos, tanto más vivos y seguros, cuanto que son delineados por la diestra pluma de dos maestros.

FIDIAS es idealista, escribimos al iniciar este título, el maestro de la escultura ideal podemos añadir. Y su idealismo nos lo ha explicado Hégel, y su misión artística la ha expresado Richer.

En sus obras el ideal clásico palpita, tal como acabamos de considerarlo Toma de la naturaleza las formas, que no inventa, e infunde a las mismas la vida espiritual de los seres que tampoco son fruto imaginario de su mente, sino aportados por la Mitología y por la tradición de su patria.

Y al fundir en una estatua a los golpes de su prodigioso cincel, esa forma y ese espíritu, pone en ella algo que el mito no le ha dado, algo que el modelo del natural no le brinda, su genio, en que, junto a los conocimientos científicos adquiridos de la naturaleza, de que hablaba Richer, late el fuego sagrado de la inspiración que no se aprende, que es innato, y es en definitiva el que imprime en su obra el beso de luz de lo divino.

FIDIAS buscó su inspiración casi siempre en el Olimpo, salvo en contadas ocasiones como al esculpir su *Amazona* o el *Atleta* citados.

El autor de *La Jeunesse de Phidias* y *L'Atelier de Phidias* en otro estudio dramático, interesante y bello, *La Mort de Phidias,* pone en boca de su protagonista, consejos dirigidos por el maestro preso a sus discípulos, consejos en que el concepto fidaico de la belleza, y la misión del artista se manifiestan bajo la forma amena del diálogo dramático.

"Dejad a los dorios—dice—los retratos, la tarea de reproducir servilmente la naturaleza. Los atenienses deben crear incesantemente, representaciones de esas imágenes ideales que el alma lleva en sí como un recuerdo. Es al genio ateniense a quien corresponde dar los modelos al resto de Grecia, y bajo la forma de los dioses que ella adora, hacer admirar sucesivamente las más variadas expresiones de la belleza."(1)

Así debió, en efecto, el gran artista alentar a sus alumnos, señalándoles la ruta que debían seguir para alcanzar con éxito la realización de sus aspiraciones a lo bello.

Mas no todos los dioses hallaron en el cincel de FIDIAS la encarnación plástica de su ser ideal. *Venus,* la diosa bella y adorable que en el siglo siguiente había de encontrar en el arte de PRAXÍTELES la

1 BEULÉ (E.), *La Mort de Phidias,* Escena X.

inmortal creación de su belleza, no se contró entre las deidades preferidas por FIDIAS. A nosotros han llegado noticias de una *Venus Celeste,* de una *Afrodita Urania,* salidas del taller del escultor del Atica, mas ellas son sólo una nueva manifestación del proteiforme genio del maestro, sin constituir el *tipo* que diera carácter a sus obras.

Apolo, el joven dios, objeto desde los albores de la escultura griega de especial devoción por parte de los artistas, que en serie inacabable de figuras viriles reprodujeran su hermosura, tal vez más humana que olímpica, sólo una vez, como hemos visto, fué interpretado—si bien gallardamente—por el cincel fidaico. En *Zeus,* el padre augusto de las divinidades paganas, y en *Palas Atenea,* la emanación mitológica del cerebro de *Júpiter,* encontró FIDIAS los eternos modelos que su arte tradujera en el verbo incomparable de la plástica.

Y se explica esta predilección del artista por *Atena* y *Zeus.* Su significación simbólica en el pueblo griego levantó sus figuras por cima del nivel ordinario del resto de los dioses, cuya olímpica jerarquía la tradición conservaba.

Cuatro categorías o esferas religiosas distingue Percy Gardner en las creencias griegas, en su estudio de *The Types of the Gods* (1): la primitiva fe, peculiar a todo pueblo de incipiente cultura, que llena los espacios de espíritus y trasgos, genios del bien y del mal; las místicas creencias en una vida futura que inspiraran los holocaustos y fiestas dionisiacas, forma religiosa que tuvo más adeptos en tiempos posteriores que en la época de la grandeza griega, siendo "cual sombras, casi inadvertidas cuando el sol meridiano de la civilización helénica estaba en todo su esplendor, y más notables en los crepúsculos del amanecer y de la tarde"; en tercer lugar coloca, las escuelas filosóficas, que tras Sócrates se desenvolvieron en Grecia creando un severo monoteísmo pletórico de elementos éticos, y por último, el culto ordinario de los dioses olímpicos y los héroes, "culto aceptado por las ciudades, adornado con frecuentes fiestas y demostraciones externas, reconocido por los poetas, y que se manifiesta en cada templo o estatua y en fiestas y sacrificios."

Esta última categoría, es en opinión del autor, cuyas conside-

1 GARDNER (P.), *The Principles of Greek Art,* Cap. VI, págs. 83 y siguientes.

Frontón Oriental. Lado izquierdo.

Lámina XV.

raciones dejamos consignadas, la de más importancia en relación con el arte.

Y en ella se inspira FIDIAS. Como tema de sus obras ideales escoge esas deidades tomadas de las creencias patrias, y que, presentadas por su genio en forma corporal, van a trocarse de efecto en causa, siendo esas esculturas aliento que da vida y luz intensa al fuego religioso de los griegos. Algo dijimos de ésto al describir el *Zeus Olímpico* En tal sentido es notable la labor de FIDIAS. Levanta con el poderoso sortilegio de su arte el espíritu decaído de sus conciudadanos, y al reanimar en ellos las creencias, tal vez adormecidas, les brinda los consuelos y el descanso que a toda manifestación religiosa acompañan.

Entre los tipos artísticos el siglo V, en que un matiz profundamente religioso da tono a la escultura, prefiere FIDIAS el de *Palas Atenea,* que representa la ciudad de su cuna y el de *Zeus* que simboliza la patria en que naciera.

No hay que perder de vista lo que signficaban estos dioses en la vida social de los helenos. La estrecha relación existente entre los hombres y las divinidades griegas se manifiesta en el culto de *Hera* en Argos y *Minerva* en Atenas. Aquellas ciudades que formaban lo que luego fué la nación griega tenían sus dioses tutelares de los que se creían descender, que velaban por ellos y los defendían en los trances difíciles. Y por cima de todas las diferencias locales se elevaba la unidad de la raza y con ella la creencia en olímpicas deidades, no ya de una ciudad, sino de toda Grecia. Algo así como nuestras creencias actuales. Cada ciudad, y aún cada profesión o estado, tiene un Santo de especial devoción, patrono de la clase, y por cima de todos la divinidad Una y Trina, Dios.

Por eso FIDIAS representó a *Minerva,* como diosa de la Paz en su *Atena Lemnia,* como guerrera defensora de la ciudad en la *Promacos,* como diosa de la Victoria y la grandeza ateniense en la *Partenos,* y su cincel u otro, la presentó bajo otras advocaciones, cual la de *Atena Ergané,* protectora de la industria o *Higía,* emblema de la salud y belleza.

Y en cuanto a *Júpiter,* compendió en sí todo el espíritu de aquella raza: su serenidad y grandeza, su riqueza y poderío, era el símbolo de un pueblo pujante, rico y victorioso, que acudía ante el trono de *Zeus* en el santuario de Olimpia como a la Meca griega, en peregrinaciones que venían de todos los extremos del país.

Para dar forma corpórea a estas concepciones ideales, FIDIAS

acudió a la naturaleza hermosa de Grecia, idealizada al contacto de su genio creador.

Mucho se ha escrito sobre las condiciones físicas y la belleza armónica de aquella raza de vírgenes hermosas, de gallardos efebos, y de atletas fornidos, y acerca de las causas que influyeron en la formación de esos tipos étnicamente perfectos.

Múltiples concausas contribuyeron a ese culto que en Grecia se rindió a la bella forma y que dió por resultado el mejoramiento físico de la raza.

Hoy seducen y enamoran como antes las perfecciones físicas de un cuerpo bien formado o un rostro hermoso. Y sin embargo, el ambiente y las condiciones en que nuestra sociedad se desenvuelve son diametralmente opuestos a los de Grecia en aquellas edades.

El griego, rodeado de una naturaleza tan apacible y bella a la que han dedicado los párrafos poéticos de sus descripciones innumerables escritores, en un clima cuya benignidad consentía el uso de ligeras y escasas vestiduras, de costumbres sencillas que permitían, ajeno a la fiebre mercantil que congestiona nuestra complicada vida actual, dedicar mucho tiempo al arte y al deporte, en un medio ambiente religioso, político y social como el de Grecia, estaba en circunstancias inmejorables para perfeccionar su espíritu en las artes y las letras y embellecer su cuerpo en los ejercicios de la palestra.

Estos que tendían, no a dar musculatura hercúlea o vigor excesivo a ciertos miembros, sino al desarrollo armónico de todo el cuerpo; que acompañados por la música comunicaban gracia al movimiento, ejecutados en una desnudez no deformada por las ligaduras del vestido moderno y embellecida con las unturas que conservaban la frescura y belleza de la piel, formando parte esencial del *training* del atleta, dieron como fruto magnífico el mejoramiento étnico que alcanzó la raza griega. Y en esos jóvenes, que a diario observaba el artista exhibiéndose en actitudes diversas, armoniosas y artísticas en el salto y la carrera, el manejo del disco y de la lanza y la lucha cuerpo a cuerpo, tenía bellos tipos que imitar, sin recurrir, como el escultor de hoy, a modelos mercenarios por lo regular salidos de capas más bajas de la sociedad y cuyo cuerpo generalmente ofrece por encima de sus encantos físicos la huella repulsiva que dejan a su paso la miseria y los malos hábitos.

Se citan los trabajos del Dr. Tait Mackenzie, que a la usanza griega estudió en los jóvenes atletas americanos las proporciones

del cuerpo físicamente bello acercándose a la plástica antigua, ayudado por conocimientos anatómicos y medidas que comunicaban perfección a su obra. En cuanto a estos últimos recursos, el escultor griego, que en la disección del cadáver, prohibida en Grecia, no podía aprender como hoy la anatomía humana, contaba, sin embargo, con un medio valioso la constante observación que le permitía sin medidas, a la vista tan sólo, copiar el natural en formas tan exactas como revelan las esculturas antiguas.

A FIDIAS le bastó tender la vista en torno para hallar abundantes modelos en cuya belleza física dar cuerpo a la idea concebida. Para esculpir la figura de *Apolo,* tenía en los gimnasios y en los juegos Olímpicos ejemplares de belleza viril, para encarnar a *Palas,* las vírgenes de Atenas le ofrecían en sus puros contornos, tipos en abundancia que copiar.

Mas FIDIAS idealista en la forma como en el fondo de su escultura no se contentó con la copia exacta y mecánica del natural.

Realiza en sus trabajos lo que llaman los sajones "the acumulation of beauty" y que podemos traducir como la combinación de bellezas individuales, para formar una belleza ideal de conjunto.

Guardar cita las observaciones recogidas a este respecto por el profesor vienés Brücke en su obra *La figura humana* vertida al inglés por W. Anderson.

Como ejemplo menciona la forma abdominal que siendo de suyo una parte bien poco artística del cuerpo humano, puede no obstante adquirir bellas líneas, cual se observa en esculturas antiguas, entre otras el conocido *Apolo Belvedere.* El ejercicio de los músculos del abdómen, les da un desarrollo armónico no carente de belleza, como se observa en los gondoleros de Venecia, en las cuales tal región corporal guarda analogía grande con los tipos que la antigüedad nos ha legado en la estauaria.

Pues bien, el artista, FIDIAS en nuestro caso, recogerá del físico atlético ese detalle para llevarlo a su obra, que completa copiando una bella cabeza, y unos proporcionados miembros del mismo u otro modelo, para dar así, combinando con su genio estético, esos diversos elementos la figura idealmente bella que su estatua representa.

Consideremos ahora de qué manera expresó FIDIAS cada una de las partes de la figura humana, para obtener el armonioso conjunto de sus obras. A ello dedicaremos los subsiguientes párrafos.

Para mayor claridad de exposición, estudiaremos tres partes en

la figura humana: 1ª correspondiente a la cabeza. En ella nos detendremos a considerar brevemente la disposición que en las estatuas fídicas presentan el cabello, el perfil, los ojos y la boca. 2º El tronco. 3ª Las extremidades. Completando este examen con algunas indicaciones acerca del ropaje que cubría estas estatuas.

Siguiendo el programa trazado comenzaremos por estudiar la presentación escultórica del cabello en el estilo de FIDIAS Es de una importancia grande la forma en que el mismo se presenta, pues con razón se dice que el cabello es el marco del rostro. El completa la belleza de la cara, da gracia a la cabeza redondeando su forma y procurando los juegos de luz y sombra que dan vida a la estatua.

Sabido es que en los comienzos de la escultura griega la presentación capilar era la misma en las figuras de uno y otro sexo. Pequeños rizos sobre la frente y largas trenzas o bucles cayendo por la espalda o a los lados del cuello sobre el hombro, especialmente en las estatuas femeninas.

Ya en las esculturas del templo de *Júpiter* en Olimpia se inicia la evolución, que se muestra por el corte del cabello rizado alrededor de la frente y la nuca, o largo como en la *Venus del trono Ludovici,* para dar en la época de transición un decisivo paso de avance llegando en la cabeza del *Doríforo* y sobre todo del *Diadúmeno,* a una graciosa y natural presentación del tocado. En el arte de FIDIAS el cabello se dispone generalmente recogido en las figuras femeninas y suelto en las de dioses como *Apolo,* reservándose el peinado corto para las representaciones masculinas.

En las diosas del artista estudiado, el cabello se presenta partido al centro sobre la frente, y rodeando la cabeza en dos bandas laterales que se unen en la parte posterior sobre la nuca. Es también la técnica capilar que se observa en su *Amazona* y que posteriormente en la *Venus de Milo* y en la maravillosa *Venus* de PRAXÍTELES va a prestar un encanto más a las bellas cabezas de esas esculturas.

Los surcos del cabello son profundos. Este se dispone en mechones que ondulan graciosamente entrelazándose y presentando una superficie en cuyas sinuosidades la luz resbala y juega con las sombras, produciendo un efecto encantador de relieve natural. En las diosas de FIDIAS, lleven o no cintillo, que tanto favorece, las ondas que parten de la raya central caen un poco sobre la frente y

Frontón Oriental. Lado derecho.

Lámina XVI.

las orejas, en una forma que encontramos también en la *Juno Ludovici,* la *Irene* de CEFISODOTO y la *Venus de Milo* más favorable al rostro, en sentir, nuestro, que el tocado del ejemplar de *Gnido* en que el cabello va casi en línea recta del nacimiento hacia atrás dejando al descubierto la frente y gran parte de la oreja.

Y en cuanto al peinado masculino, la *manera* fidaica es la misma de POLICLETO, como puede colegirse por los relieves y figuras del *Partenón,* salvo en la escultura de dioses en que, como vemos en el *Apolo del Tíber,* es en la parte anterior análoga a la forma del tocado femenino, pero dejando caer como al descuido sobre el hombro algunos rizos que dan a la cabeza un complemento de gran efecto artístico, y que se ha de adoptar más tarde en estatuas tan bellas como el *Amor* de *Centocelle* y el *Apolo Belvedere.*

En el *Zeus* de Olimpia FIDIAS inicia una tendencia en la presentación del cabello y la barba del padre de los dioses. Antes de él, sólo MIRÓN en su *Marsias* había presentado una figura barbada. La disposición de la cabellera, abundante, rizosa y despeinada cayendo en desorden artístico sobre la frente y sienes y rodando después hasta los hombros, el bigote ancho, caído, dando una expresión dulce, soñadora y grave a la boca que rodea, y la barba dividida bajo los labios, para formar un severo marco inferior a la cabeza, que queda así rodeada por completo de cabello, seguida por artistas posteriores ha de dar al arte en el período helenístico las figuras de *Centauros,* los retratos, entre ellos los de Sófocles y Demóstenes y en la época romana el grupo alegórico del *Nilo.*

No menos importante es la frente y su forma de presentación escultórica. En ella, la parte más elevada de la figura humana, reside la inteligencia que distingue al racional del bruto. Es el asiento de la reflexión, el pensamiento, las facultades todas que elevan al hobre en la escala de los seres. Una frente alta, despejada, serena, nos da la impresión de majestad y talento, mientras una frente deprimida, estrecha, denota poca agudeza intelectual y un predominio de la parte animal en el carácter del individuo. Otro elemento que da importancia a la frente es que ella con la nariz forma el perfil levantándose aquí la cuestión referente al llamado *perfil griego.* Todos sabemos en qué consiste: es aquel en que el contorno de la frente continuado en línea recta por la nariz forma ángulo recto o casi recto con la línea que tangente a la parte inferior de la

misma atraviesa transversalmente el rostro en dirección a la oreja. Varias interrogaciones hay que hacer a este respecto.

1º ¿Fué éste el perfil genuina y exclusivamente griego?

2º ¿Fué el usado siempre en la estatuaria?

3º ¿Es el más bello, constituyendo el canon de la belleza ideal?

A la primera pregunta responde Stratz en sentido negativo apoyándose en las observaciones hechas por Brücke y Lange. El primero de ellos ha encontrado esa forma de perfil en toda Europa, lo cual corrobora gráficamente Stratz con dos fotografías de una alemana y una romana en que se presenta el perfil griego en toda su pureza.

Lange, por su parte, ha notado la ausencia de ese perfil en un cadáver conservado desde la antigüedad.

Es pues una configuración del rostro que existía, aunque no como única y privativa de los griegos, al lado de otras, y tanto aquélla como éstas subsisten hoy en otras partes del mundo.

En cuanto a si fué este perfil el que se dió siempre a las estatuas dice el mencionado autor que no, en lo que disentimos de su tesis, pues en todas las esculturas del clasicismo griego que conocemos encontramos ese perfil ya en su forma más pura, como en la *Venus de Gnido,* o con una pequeña curvatura entre los ojos, dando así un rasgo más saliente a la nariz, como en la *Minerva* del grupo fundido por *Mirón.*

Y por último, acerca de si constituye el tipo de belleza que había que copiar divergen los autores. "*El perfil griego*—dice Hégel —no puede considerarse, en modo alguno, como una forma exterior o accidental; pertenece al tipo de la belleza absoluta, porque sólo en esa conformación del rostro es donde la expresión del espíritu rechaza enteramente el elemento puramente físico a un grado inferior, y en segundo lugar, se libra más de los accidentes de la forma sin mostrar, no obstante una simple regularidad y desterrar toda individualidad." (1)

Stratz no ve en ese perfil más que una forma recomendable por consideraciones técnicas, sobre todo para figuras colosales que han de ser emplazadas en sitios elevados. De no avanzar la frente hasta formar una línea recta con el contorno nasal, vista desde abajo la estatua no se destacaría más que la nariz, perdiéndose la frente en la perspectiva, lo cual quita todo efecto grandioso a la escultura.

1 HÉGEL, op. cit., págs. 407-408.

Por eso hay que dar esa forma a la frente para que vista la estatua desde cualquier lugar, la regularidad del rostro no se pierda. Además, esa disposición saliente del frontal da sombra a los ojos que adquieren de este modo una expresión más profunda.

No podemos negar, que como afirma el crítico alemán, al adelantar la frente y retirarse la boca, el rostro toma un aspecto de espiritualidad, puesto que queda en primer término esa parte, la más noble de la faz, consecuencia de lo cual es que la técnica aconseje el empleo de tal configuración, por estas y otras razones como las que expone Stratz. Ambas opiniones, pues, lejos de contradecirse se completan.

FIDIAS dió a todas sus estatuas el perfil estudiado, si bien la frente queda en gran parte oculta por el cabello. Así aduna el artista a la grandeza y espiritualidad de una frente ancha y recta, la gracia y femenil encanto que admiramos en las copias de su *Atena Lemnia,* la *Atena Partenos* y aun en el *Apolo del Tíber.*

En su estatua de *Zeus,* varía la técnica fidaica. La frente del dios ha de dar sobre todo la impresión de majestad olímpica y serena inteligencia del padre de los dioses Por eso es alta, despejada, con dos ligeras depresiones laterales y una arruga transversal, que sin turbar la bella tranquilidad del rostro, le imprimen un suave tinte de severa bondad. En algunas reproducciones, como el *Júpiter Blacas,* se exagera ese surco de la frente, dando a la cara una expresión de dureza que como sabemos no existía en la paternal y dulce creación del maestro ateniense.

Si la frente es el reflejo de la parte intelectiva del espíritu humano, los ojos son la expresión de la parte emotiva, de los sentimientos que agitan la figura que representa la estatua.

No necesitamos insistir mucho en explicar la importancia que tiene esta parte del rostro, y los cuidados técnicos que en su expresión debe poner el artista.

Los ojos son con la boca los elementos de que el escultor y el pintor se valen para dar vida y animación al esmblante.

Todos los estados anímicos, todos los sentimientos pueden revelarse en el fulgor o intensidad de un amirada y en el rictus de los labios, sonrientes o altivos, amantes o desdeñosos.

Y en este punto la escultura cuenta con menos elementos que la pintura. Esta copia con la magia del color, los cambiantes de la mirada, la profundidad de los ojos, dándole en sus reflejos la signifi-

cación querida. No tiene el escultor ese recurso poderoso con que dar vida a su estatua. Sin embargo, el genio hace prodigios, y aun sin los matices policromos de una paleta, leemos en las cuencas de piedra de una estatua sentimientos diversos; la sombra que sus pupilas huecas producen, comunican al rostro cierta expresión de meditativa calma, y por eso ante una estatua cualquiera creemos advertir una mirada serena, profunda, penetrante, como luz misteriosa engendrada en el seno de las sombras al conjuro del genio.

En las estatuas, pocas veces observamos una mirada definida concentrada en un punto. Así, por ejemplo, en las esculturas antigunas, salvo contadas excepciones, como el *Hermes* praxitélico y el grupo de *Irene y Plutos* de CEFISODOTO, en que la vista de *Irene* y de *Mercurio* se dirigen cariñosamente hacia el niño, la mirada de las figuras plásticas tiene la vaguedad de una contemplación íntima de insistente fijeza de los ojos que mirando un objeto circundante no lo ven atentos a una visión interna que oculta la exterior.

Pueden presentarse las órbitas vacías o el globo en mármol blanco o coloreado. Sabido es que en algunas esculturas antiguas las pupilas fueron pintadas para animar el rostro de la estatua. Preferible nos parece dejar hueca la concavidad ocular, pues esa sombra que en ella se produce da a la *mirada* de aquellas cuencas vacías una intensidad extraordinaria. La forma del ojo en la antigüedad variaba según el sexo de la figura representada. Más redondos en el hombre que en la mujer, los ojos en ésta tomaban la forma de almendra, alargados y como entornados bajo sus párpados de piedra. A la técnica primitiva que presentaba los ojos de frente, aun cuando la figura apareciera de perfil, se sustituyó en el gran siglo de la escultura griega una perfección creciente en la presentación de este importante detalle fisonómico que en estatuas postfidaicas alcanza un naturalismo y belleza sorprendentes.

FIDIAS, acomodándose a los principios técnicos de su época, los observó perfeccionándolos en sus obras.

En ellas los ojos son profundos en la forma antedicha, más redondeados y grandes en los hombres, más rasgados y entornados en las figuras femeninas Las cejas no son arcos altos, como es el gusto actual, sino una línea fina y bella que hace sobresalir la línea superior del ángulo superciliar, en dirección perpendicular al contorno naso-frontal. Forman así, con una ligera interrupción en el arranque de la nariz, una línea casi continua y ligeramente arquea-

Fragmento del Friso del Partenón.

Lámina XVII.

da en los extremos que remata la frente despejada y amplia en esta disposición.

Los ojos en el estilo fídico son muy hondos, sobre todo en sus estatuas colosales. Así, avanzando la frente quedaban en la penumbra aquéllos que adquirían una majestuosa expresión. En sus grandes esculturas criselefantinas la pupila estaba hecha de una substancia vítrea que, imitando el brillo cristalino del natural, comunicaba una gran vitalidad a la mirada. Muchos autores dicen que los ojos del *Júpiter* de Olimpia y la *Atena Partenos* eran dos *piedras* preciosas, pero basta pensar en las dimensiones colosales de estas imágenes para comprender que sólo piedras reconstruídas podrían encontrarse del tamaño necesario. Debía ser, por tanto, una composición de vidrio coloreado la usada por el artista para fundir los ojos de sus esculturas, análoga a la empleada en el adorno de la túnica de *Zeus*, esmaltada como ya sabemos.

Después de los ojos, ninguna facción del rostro es tan expresiva como los labios. Ellos denotan, no sólo los sentimientos pasajeros que animan al individuo, sino aun lo que es permanente: su carácter. Interesantes reflexiones sugiere a Hégel el estudio de esta parte del rostro y su mejor presentación escultórica. En la boca se manifiestan los estados emotivos: el dolor, la alegría, el desprecio, la burla; sus comisuras, con una concentración leve, recorren la gama toda del sentimiento, desde el dolor agudo hasta el placer intenso pasando por la indiferencia más glacial.

La configuración de la boca indica sensualismo o espiritualidad, según sean más o menos carnosos, más o menos salientes sus labios. De aquí la atención que el artista debe prestar a este rasgo facial del que en gran parte depende el éxito de una expresión afortunada. FIDIAS lo sabía, a su genio no podía pasar inadvertido este resorte plástico de tanto efecto y supo aprovecharlo.

La boca en sus estatuas ni muy grande, ni excesivamente pequeña, es de una regularidad de contornos admirable. Los labios no son gruesos, que demuestren más los sentimientos de animalidad, ni demasiado finos, que corresponden a personas de sensibilidad neurótica excesiva y ajena por completo a la gravedad y vigor majestuosos de sus representaciones olímpicas.

Los labios suavemente entornados producen la impresión de que han de abrirse sin esfuerzo al paso de las palabras, y aún ce-

rrados permiten la salida del aliento que parece emanar de la estatua.

La forma oval del rostro que termina en una barbilla redondeada y tersa, fué la adoptada por FIDIAS, el cual, uniendo en armoniosa conjunción esas facciones por nosotros estudiadas, dió al arte heleno el tipo de cabeza incomparablemente bello de sus obras

Pasemos, pues, al estudio del tronco, en el que van a ayudarnos a conocer la *manera* de FIDIAS, las esculturas partenonianas y el *Apolo del Tíber,* ya que en las femeninas el vestido vela discretamente el detalle anatómico del cuerpo

El autor de *La Figura Humana en el Arte* hace un interesante examen de los torsos antiguos al que acomodaremos, en substancia, nuestras consideraciones en este punto (1).

En tres partes se considera dividido el tronco, tanto en la escultura antigua como en la moderna.

La primera abarca la región comprendida desde los hombros hasta la línea que pasa bajo los pectorales. La segunda se extiende desde esta línea hasta el borde inferior del tórax. La tercera comprende toda la región inferior del tronco hasta la línea que separa éste y los muslos.

La línea torácica sube a la altura del esternón y con ella los músculos abdominales que a su vez están separados en tres secciones por ligamentos tendinosos transversales. De ellos el superior sigue describiendo una curva la línea del tórax levantada, y ocupa el centro de la segunda sección en que hemos considerado dividido el tronco; el segundo ligamento o intermedio, continúa en dirección recta al comienzo de la línea torácica, que como hemos dicho se leventa, combándose en el centro y por último el tercero se presenta a la altura del ombligo.

Esta disposición produce los surcos abdominales que se manifiestan al exterior formando los relieves anatómicos de la escultura.

El primero, producido según acabamos de ver por el ligamento superior del abdomen y que se eleva con la línea torácica, se confunde con ésta en las figuras antiguas y no se destacaba, sobre todo en las imágenes de formas carnosas en que la musculatura no se acentúa mucho, como el *Apolo Choiseul Gouffier,* por ejemplo.

1 Véase STRATZ, op. cit. págs. 73 y siguientes.

El segundo surco se pronuncia mucho, especialmente en las figuras en movimiento, marcando la flexión del torso, cual se ve en el *Discóbolo* fundido por MIRÓN.

El terreno adquiere gran relieve dando a la estatua lo que técnicamente se conoce por "corte de pelvis antiguo". En él la línea inguinal se prolonga y formando un arco sobre los genitales, se bifurca en la región pelviana casi en ángulo recto. Fórmanse así dos repliegues musculosos, que se observan en las reproducciones viriles. Las figuras femeninas no presentan tal peculiaridad, ofreciendo el mismo corte de pelvis que se da a las esculturas modernas.

Gran número de estatuas antiguas puede enseñarnos objetivamente como era ese corte pelviano, entre otras el *Diadúmeno;* el *Idolino,* bello bronce atribuído a LICIOS; el *Discóbolo* de ALCAMENES; el *Apolo Cassel* y menos pronunciado, se observa en algunas esculturas praxitélicas.

FIDIAS divide el tronco de sus estatuas en las tres porciones indicadas, que claramente podemos observar en el *Teseo* del frontón oriental del *Partenón* (Lámina XV) influído por el maestro ateniense director del decorado escultórico del Templo, y en el *Apolo del Tíber* atribuído a su cincel juvenil, viéndose en este último muy destacado el pliegue pelviano.

En cuanto a las figuras femeninas el ropaje impide apreciar estos detalles del torso. Solamente en algunas esculturas veladas por ligeras vestiduras, como las encantadoras estatuas del frontón oriental del *Partenón,* se dibuja el contorno del seno juvenil, se pronuncia el talle y se esboza la región inferior abdominal. Recordemos el grupo de las *Parcas* y la gentil *Victoria* del extremo derecho del citado frontón (Lámina XVI).

El segundo surco, que como apuntamos antes se marca en las figuras en movimiento para indicar la flexión, puede observarse en una bellísima escultura donde brilla la huella luminosa del arte del maestro: la *Victoria de la sandalia* del Templo de *Niké Apteros* (Lám XX).

Una vez conocidos el tronco y la cabeza de las esculturas de FIDIAS pasemos al examen de los miembros, con los cuales se enlaza íntimamente el estudio referente a la actitud de la estatua, en que nos detendremos en atención a su gran importancia, como elemento característico de la estatuaria clásica de Grecia.

Los brazos y las piernas en sí tienen, sin duda alguna, su belleza plástica, mas sobre todo como parte esencial de la actitud que

refleja el estado emocional de la figura, son notables. En ellos se revela la esencia espiritual que anima la estatuaria en sus representaciones de la belleza ideal.

Las esculturas del *Partenón* en friso, frontones y metopas, las copias que reproducen las obras fidaicas, las monedas y descripciones antiguas, en una palabra, todo aquello que ha llegado a nosotros como bello mensaje del arte de FIDIAS, nos demuestra la varia forma en que el artista supo combinar los miembros en posiciones diversas, desde la majestad olímpica de sus estatuas grandiosas de *Zeus* y *Palas,* hasta las familiarmente sencillas y no menos hermosas actitudes de las figuras de la *procesión panatenaica* y la balaustrada del templo de la *Victoria Aptera.*

El escultor no debe olvidar cuán importante *rôle* desempeñan en la feliz presentación de una estatua las extremidades que son las que, completando la expresión del rostro, con la que debe estar el torso en armonía, dan en definitiva la exteriorización del sentimiento que la escultura expresa. Y ha de moverse dentro de ciertos límites que el buen gusto le traza, cuidando de no excederlos, pues corre el riesgo de caer en lamentables exageraciones, resultando ridículo en vez de grandioso, y en lugar de original, extravagante.

Hégel recomienda la estación recta o de pie como la que mejor expresa la espiritualidad de la figura, toda vez que supone un acto de la voluntad para conservar la actitud, a falta del cual ésta sería la horizontal a que la gravedad lleva la figura humana, lo mismo que a la animal. Ello es cierto, pero creemos que no puede afirmarse cuál actitud sea mejor y en qué posición consigue el artista dar más efecto estético de su escultura. Pensemos un momento en la serie inacabable de figuras en que el arte cristiano ha recordado la Pasión del Señor. Cristo de pie atado a la columna, sentado en la coronación de espinas, de rodillas al caer camino del Calvario, sobre la cruz en la violenta posición del Gólgota, yacente en el momento de su entierro; la pintura y la plástica han representado esos diversos momentos en que el protagonista aparece en tan variadas actitudes. Y por ¿ha perdido algo su figura en sobrehumana belleza y majestad divina? No. Luego la *pose* en que la figura se presente puede ser cualquiera, siempre que en ella existan naturalidad y arte, en lo que estriba el éxito de su presentación plástica.

Los escultores griegos, y a su cabeza FIDIAS, conocedores de los arcanos de la estatuaria no vacilaron en colocar a sus imágenes en actitudes diversas, ya tranquilas y plácidas cual la *Venus de Milo,*

Lámina XVIII.

Una Metopa del Partenón.

ya en contorsión violenta como el grupo de *Laocoonte,* y de pie o sentadas, en reposo o movimiento supieron imprimirles ese sello especial no superado que caracterizó la escultura griega.

Aparte diferencias accidentales, que varían naturalmente de figura a figura, podemos señalar ciertos fundamentales principios que observó FIDIAS en la actitud de sus obras, y al decir FIDIAS, pensamos como Rodin "en toda la escultura griega de la cual su genio fué la más alta expresión".

Estos principios expuestos por el escultor francés, cuyo nombre acabamos de citar, han sido recogidos por Paul Gsell, que en un libro interesante reproduce sus amenas e instructivas conversaciones con el célebre artista (1).

Fijémonos mentalmente, para seguir su explicación, en el *Diadúmeno* de POLICLETO, en actitud análoga a la del *Apolo del Tíber,* obra de FIDIAS, que aparece en la Lámina XI.

En cuatro planos diferentes se desenvuelve la ligera ondulación que da vida a la estatua El primero correspondiente a las espaldas y tórax dirigido hacia la izquierda del que mira la estatua. El segundo en que están la parte inferior del tronco y los muslos, va en sentido contrario al anterior, es decir, hacia el lado derecho. El tercero, perteneciente a las rodillas está dirigido como el primero hacia la izquierda, mientras la dirección de los pies, sobre todo en el *Diadúmeno,* forma un cuarto plano colocado a la derecha

Hablamos de diestra y siniestra del espectador y no de la estatua para facilitar la comprensión de los que sigan, mental o materialmente, ante una copia los contornos de la misma. En tal disposición la figura parece animada de un ténue movimiento que serpea por su cuerpo comunicándole una suave expresión vital, a lo que contribuye la línea de aplomo que partiendo del cuello cae verticalmente por el muslo y la pantorrilla iquierda hasta el pie en que descansa la figura en el *Apolo* de FIDIAS, o, por el contrario, a través de la pierna derecha en el *Diadúmeno.* La otra pierna queda libre, puede moverse en cualquier sentido, levantarse, apoyarse en el extremo de los dedos del pie, como se ve en la obra citada de POLICLETO, o descansar sobre el suelo sin esfuerzo alguno cual en el *Apolo* estudiado.

Otra observación que hace el artista francés es la referente al

1 RODIN (A.), *L'Art. Entretiens réunis* par PAUL GSELL, Cap. X, págs. 258 y siguientes.

movimiento que imprime el escultor antiguo a las espaldas en relación con la cadera. Cuando ésta se eleva, en el lado en que el cuerpo descansa la espalda desciende, y por el contrario, el hombro se levanta por el costado en que la pierna libre comunica a la cadera un ligero declive.

Y por último, observada la figura de perfil se ve que sigue los trazos de una *C* imaginaria en la convexidad que forma el torax al arquearse hacia arriba, disposición que permite a la luz distribuirse suavemente sobre el torso y los miembros.

"Traducid—dice Rodin a su interlocutor—ese sistema técnico en el lenguaje espiritual: encontraréis que el arte antiguo significa vida feliz, quietud, gracia, equilibrio, razón." (1)

A estos cánones fundamentales se ajusta el arte de FIDIAS. En todas sus estatuas podemos sorprender ese dulce ondular de los contornos, que aun a través de las vestiduras de sus bellas concepciones de *Palas,* se adivina. Siempre una pierna adelantándose, rompe la monotonía del regular plegado de la túnica que cae verticalmente, notándose la disposición examinada en toda su pureza en la copia de su *Amazona* conservada en el Museo Vaticano.

Hemos llegado al término de nuestro estudio detallado de las partes constitutivas de la figura humana en el arte fidaico. Sólo nos falta, para completar este examen, dedicar unas líneas, aunque breves, a la consideración del ropaje, que si siempre es importante, mucho más ha de serlo tratándose de FIDIAS, en cuyo estilo artístico las figuras se presentan pocas veces desnudas.

Sin entrar en disquisiciones críticas acerca de si es o no preferible el desnudo al vestido en las obras de arte, acataremos la realidad que la plástica griega nos ofrece y diremos que entrambas formas fueron usadas. Acostumbrados a ver la juventud sin velos ostentar la belleza de la raza, supieron copiarla en su magnífica escultura, sin que por ello desdeñaran presentar también imágenes vestidas, en las que el traje fué cuidadosamente estudiado con sin igual maestría, copiando sus más mínimos dobleces y detalles.

"Niños como el Amor, en los cuales la forma corporal es enteramente inocente y en que la belleza espiritual consiste precisamente en esa inocencia y esa ingenuidad perfectas; aun más, los jóvenes, los dioses adolescentes, las divinidades heroicas y los héroes, como Perseo, Hércules, Teseo, Jasón, en los cuales el valor heroico,

1 Op. cit., pág. 260.

el uso y el ejercicio del cuerpo en hazañaas que exigen la fuerza física y las fatigas, son lo principal, eran representados desnudos por los antiguos. De igual modo los ateltas, en los juegos nacionales en que el interés no estaba en el fin de la acción en sí, en la manifestación del espíritu y del carácter individual, sino en el espectáculo físico de la fuerza, de la agilidad, de la belleza, del libre juego de los músculos y de los miembros; de igual modo los faunos y los sátiros, las bacantes en los furores de la danza; Venus igualmente, como personificando los encantos sensibles de la mujer. Allí por el contrario, donde una más alta personificación moral, la seriedad más profunda del espíritu, excluyen el predominio del lado físico, aparece el vestido. Winckelmann dice que de diez estatuas de mujeres, no hay más que una que no esté vestida. Entre las diosas, en particular Palas, Juno, Vesta, Diana, Ceres y las Musas, están cubiertas de paños. Entre los dioses, lo están principalmente Júpiter, el Baco indio barbudo y otros.'' (1)

Por eso al estudiar a FIDIAS, cuyo cincel ha sido consagrado como el intérprete de la belleza olímpica de *Palas* y de *Zeus,* hemos de considerar la indumentaria como elemento plástico en las obras fidaicas.

En las figuras femeninas salidas de sus manos podemos observar el uso del χιτόν dórico, es decir, la túnica amplia, sin mangas, que sostenida sobre los hombros con dos broches caía en pliegues verticales, dibujando claramente los contornos que envolvía.

Es un traje juvenil, que vaporoso y ténue, como el que cubre las hermosas figuras del frontón oriental del *Partenón,* o de tejido pesado y consistente, como en las *Minervas* fidaicas y las *cariátides* del *Templo de Erecteo,* presta un indefinible encanto a la figura, haciendo resaltar más que velando las formas que tras él se vislumbran.

Esta túnica, a diferencia del vestido moderno, no era un conjunto complicado de pedazos de tela cortados en diversos sentidos y unidos luego por costuras y botones para adaptarse a la forma del cuerpo. Se reducía a uña especie de manto amplio, oblongo, doblado por uno de los lados más largos en sentido longitudinal a manera del embozo de nuestras sábanas. Un segundo doblez hecho en sentido vertical, y quedando hacia el lado exterior la parte vuelta, daba a la tela la forma de una cubierta de libro en el cen-

1 HÉGEL, op cit., T. I, págs. 424-425.

tro de la cual se colocaba el cuerpo humano. Los bordes superiores se unían en dos puntos, uno sobre cada hombro, con una hebilla; bajo los senos se anudaba un cordón, y el resto caía al descuido a lo largo del cuerpo.

No puede pedirse vestidura más artística que ésta. Cumple con los requisitos que exige la estética, a saber, que el traje no sea una funda en que se encierre una figura, sino que conserve su natural caída, la libertad de sus contornos, sin oprimir, ni deformar el cuerpo que debe moverse dentro del mismo cual si estuviese desnudo.

FIDIAS, como hemos visto, cubrió a veces el pecho y las espaldas de sus estatuas de *Atena* con la égida, pero este accidente, lo mismo que el de acortar la túnica siguiendo la tradición, que se observa en su *Amazona,* no altera el modo general de vestir sus imágenes.

En su estatua de *Zeus,* siguió la misma técnica el artista. La túnica talar propia de los dioses severos, como de los ancianos respetables, fué la veste elegida para su obra maestra, si bien ornada con los esmaltes y decoraciones exigidas por la grandeza del ser olímpico a quien se aplicaba.

Las sandalias, calzado que dejaba al descubierto los pies sin alterar su forma, fueron el complemento de la indumentaria escogida por FIDIAS.

De esta manera supo el genial escultor hermanar en sus obras la belleza ideal de los desnudos, con el uso discreto del ropaje, quedando más naturalidad a la imagen en nada alteraba la divina armonía de sus líneas.

En este estudio de las características del arte del maestro no podemos omitir algunas indicaciones referentes a los materiales que usó con preferencia el artista para dar forma a sus obras.

Es sabido que su genio multiforme le familiarizó con la técnica variada de la escultura de su época. La conoció en todas sus manifestaciones, la dominó con su poderosa inteligencia, y supo practicarla como nadie, en sus obras inmortales.

No hablaremos aquí de la escultura en madera, bronce y mármol que FIDIAS, como otros, cultivó y elevó perfeccionándola, para dedicar nuestra atención a la técnica criselefantina de la que fué el creador indiscutible. En el trabajo del bronce hay figuras de relieve como MIRÓN y POLICLETO, que pudieran compartir con él la so-

Fig. 1.—*El Erecteo.* Pórtico de las Cariátides.

Lámina XIX.

Fig. 2.—Cariátide.

beranía en este ramo; en la escultura en mármol brilla una legión innúmera a cuyo frente marchan ALCAMENES y PRAXÍTELES; en la estatuaria criselefantina FIDIAS, y sólo FIDIAS, llena con su nombre esa gloriosa página de la plástica griega. No fué su inventor, pero sí su cultivador sin segundo, su genial creador.

En la materia que vamos a estudiar nadie se ha distinguido tanto como Quatremère de Quincy, cuyas atinadas observaciones consignadas en *Le Jupiter Olimpien,* son la última palabra en lo que se refiere a policromía escultórica Así lo reconocen los escritores de arte, quienes, ante la imposibilidad de superar, rectificándolas, las sabias opiniones del ilustre autor, las aceptan y repiten en sus obras.

"Hay una escultura—dice el aludido escritor—que consiste en hacer estatuas de toda clase de metales, oro, plata, bronce y muchas otras combinaciones de materias, por medio de fragmentos trabajados separadamente, fundidos, batidos o cincelados y que forman al unirse y soldarse un todo sólido. Es la forma más antigua y ha producido sin número de obras. Grecia le debe sus monumentos más grandes y raros."

La toréutica, conocida antes que FIDIAS existiera, alcanzó con él su esplendor supremo.

El escultor de la ciudad opulenta y artista, desdeñó los materiales vulgares para la ejecución de sus grandes estatuas. Para dar forma a las figuras olímpicas era necesario una rica combinación de materias preciosas, y ninguna mejor que la del oro y el marfil al objeto indicado. Este de tonos suaves, que semejan el color de la epidermis, susceptible de fácil y bello pulimento, se aviene con el áureo metal de luminosos cambiantes.

Muchas razones recomiendan el uso del marfil en la estatuaria, entre otras, a más de las citadas, su relativa elasticidad, que gracias al tejido de sus fibras, le hace menos quebradizo que las substancias formadas por concreción como la piedra y el mármol. Pudiendo añadir con Charles Blanc, su suavidad y finura, y el prestigio que le daba la tradición: de marfil fueron la silla de Penélope, el lecho de Ulises y entre los hebreos el trono de Salomón.

"Por todo esto era digno de asociarse al oro, el metal más bello y más estimado, el que brilla entre los otros metales—dice Píndaro—como la luz en las tinieblas." (1)

1 BLANC, (CH.), *La Sculpture,* Cap. VIII, pág. 57.

Y al reunir en una imagen olímpica estas ricas substancias se daban un seguro empleo a los tesoros que recibía Atenas, guardándolos en los templos al amparo de las sagradas esculturas de que formaban parte.

Los antiguos supieron, y FIDIAS fué en ello maestro, el modo de cortar el marfil de las defensas del elefante, ablandarlo y laminarlo, hasta obtener pedazos cuyas dimensiones, tres veces mayores que el diámetro del cilindro del colmillo, alcanzaban unos 70 cms. superficiales por su espesor de 5 cms. En ellos el artista cincelaba los fragmentos que habían de formar en el conjunto las porciones desnudas de la estatua. Las partes de oro eran fundidas de manera análoga a la usada en las estatuas de bronce, y obtenidas las diferentes piezas, eran artísticamente combinadas alrededor de un soporte de plomo o madera—como a su tiempo vimos—resultando aquellos grandiosos ídolos criselefantinos que hoy, haciendo un esfuerzo imaginativo, podemos entrever mentalmente.

No terminaremos este título en que hemos procurado reunir las peculiaridades que dan carácter al estilo de FIDIAS, sin señalar dos cualidades que en todas sus estatuas se revelan dando un matiz personal a su escultura: la *serenidad* y la *majestad* de las figuras fidaicas.

El autor de la Estética, otras veces citado, menciona una frase de Schiller consignada en su obra *El ideal y la vida.* Contrapone el poeta al mundo real, a sus dolores y luchas "la belleza silenciosa y tranquila de la morada de las sombras" Este imperio de las sombras, añade Hégel, es el ideal. Y glosando la frase continúa: "en este respecto, puede colocarse en el punto culminante del ideal, como su rasgo esencial esa calma llena de *serenidod,* esa dicha inalterable que saca del goce de su ser una naturaleza que se basta y se satisface a sí misma. Toda existencia ideal, en el arte, se nos aparece como una especie de divinidad bienaventurada. En efecto, para los dioses que gozan de la felicidad no puede haber nada bastante serio en todas estas necesidades de la vida real, en las pasiones que nos agitan y en los intereses que dividen el mundo de las existencias finitas. Este es el sentido de las palabras de Schiller: "Lo serio es propio de la vida; la serenidad pertenece al arte." (1)

Y en otra parte de su obra leemos: "Los dioses conservan, a pe-

1 HÉGEL, op. cit., T. I, págs. 60-61.

sar de su carácter determinado, su carácter general y absoluto. La independencia del espíritu debe revelarse, en su representación, bajo la apariencia de la calma y de una inalterable serenidad.'' (1)

En las esculturas fidaicas—pensemos en cualquiera de las que hemos estudiado—es notable la impresión de tranquilidad, de augusto reposo que producen. Una corriente vital parece recorrer sus miembros sin agitarlos en contorsión alguna. Viven, pero su vida ideal es todo calma, grandeza espiritual, serenidad olímpica. Recordemos lo que antes escribimos al hablar de la actitud en que FIDIAS coloca sus estatuas. En aquella ondulación que seguía su cuerpo, como en las facciones del rostro, se revela la misma placidez que denota un vigor y una paz sobrehumanos.

No es el gesto gracioso, ni la oposición atrevida, ni el complicado adorno el que hacía imponente su estatua de *Palas,* ya en el bronce colosal de la Acrópolis, ya en la imagen de oro y marfil que adornaba la *cella* del gran Templo. Era aquel no igualado equilibrio y proporción de líneas, aquel ambiente solemne que rodeaba la estatua, cuya visión conmovía infundiendo un respeto religioso.

FIDIAS, como ha escrito Gauthier, da a las divinidades una expresión inimitable de nobleza y de majestad.

Este divino talante que imprimía a sus figuras, en cuya presencia se elevaba el espíritu de Grecia, podemos entreverlo en las copias que han llegado a nosotros de la producción del maestro.

En las obras de FIDIAS, sobre todo en sus representaciones de *Palas Atenea* y en su *Zeus,* hay riqueza formal, ejecución maestra, profusión de ornamentos, conocimientos técnicos del dibujo, sentido geométrico, dominio de los resortes todos de la plástica, trabajo concienzudo, lento y minucioso, grandiosidad de efecto, pero descollando entre todas estas cualidades y dándoles un matiz personalísimo, la majestad serena que reside en las mismas, es como el sello auténtico, la rúbrica genial del gran artista.

El hijo del pintor CHARMIDES, el discípulo de HIPIAS y AGELADAS, el amigo de POLIGNOTO y cultivador de su arte, el protegido de Pericles y director artístico de la resurrección de Atenas a su paso glorioso por los floridos cármenes del arte dejó profunda huella.

Al fundir en el crisol de su genio aquellos múltiples conocimientos que adquiriera en sus viajes, en contacto con artistas y ten-

1 Op. cit., pág. 189.

dencias diversas, con sus propias intuiciones y caracteres, surgió una nueva escuela que al hallar en Atenas prosélitos innúmeros dió a aquel siglo la pléyade brillante que cubriera de mármoles la Acrópolis.

Todas estas características que acabamos de estudiar como constitutivas del estilo fidaico hemos de verlas reproducidas en multi tud de obras hechas por escultores de su escuela.

Jamás ha visto el mundo una conjunción de artistas como la que floreciera en Grecia en aquel siglo glorioso y todos o casi todos eran discípulos, émulos o imitadores del maestro.

Trabajando con él, dando vida a los mármoles que habían de decorar los templos con que Pericles ornaba su ciudad, bajo su dirección artística, no es de extrañar que reflejaran las tendencias de FIDIAS. Y empezaremos nuestro examen de las obras influídas por el gran escultor, por el estudio de la decoración partenoniana, cuyos autores de tal modo se asimilaron la *manera* del insigne escultor, que muchos han dado a FIDIAS la paternidad de unas obras en que sólo tuvo, como presto veremos, a más del trazado general del asunto, una supervisión artística.

4. INFLUENCIA DE FIDIAS

SUS DISCÍPULOS

Al terminar el precedente título dejamos enunciada una cuestión de interés capital para el estudio que venimos haciendo, la intervención que tuvo FIDIAS en el decorado escultórico del *Partenón.*

Algunos autores citan en primer término, entre las obras del artista ateniense, las esculturas que ornaban el templo de *Palas* en la Acrópolis. Sin embargo, la mayoría de los que estas materias han tratado, está de acuerdo en reconocer como trabajo personal del maestro, la concepción, composición, dibujo y dirección de las obras y a lo más algún retoque de tal o cual fragmento en que brilla con más intensidad el rastro de su genio soberano. Lo demás fué la obra de una legión de artistas, discípulos de FIDIAS muchos de ellos, como AGORÁCRITO y ALCAMENES, que a las órdenes del gran escultor de Pericles supo elevar el monumento plástico más notable por lo intenso y lo extenso que los siglos han visto.

El sabio autor de *L'Acropole d'Athènes,* consigna en el capítulo II, del volumen II de su obra, al tratar de los frontones, la opinión que sustenta respecto de este punto.

Recuerda un pasaje de Plinio en que dice que FIDIAS trabajó también en mármol, mencionando a este respecto su *Venus* que ornó el Pórtico de Octavio en Roma, y a continuación nombra a ALCAMENES y se refiere a los templos de Atenas. ¿No es extraño que el escritor aludido, si en realidad considerase a FIDIAS como el decorador del *Partenón,* citase para ejemplo de sus obras en mármol la *Afrodita* y no las esculturas del gran templo ateniense?

Ello parece obedecer al sentir general de los antiguos que no citaban a FIDIAS como escultor en mármol, sino como el afortunado cultivador de la toréutica y el maestro indiscutible en el arte

de trabajar el marfil y el oro. El genio no es universal, dice Beulé; y parece apoyar esta opinión de que el escultor de Atenas no esculpiese personalmente en el decorado del templo el hecho citado por Temistius de que FIDIAS trabajaba lentamente en su figuras, no pudiendo por tanto simultanear dos trabajos, como su *Atena* y este decorado.

"Se comprenderá—continúa el arqueólogo francés—cuán fácil sería con esos diferentes testimonios, combatir las opiniones modernas y cómo sería más verosímil negar que FIDIAS tocase una sola escultura del *Partenón* que suponerlas todas de su mano o de su invención."(1)

A pesar de lo cual su admiración por el gran escultor ateniense le lleva a exclamar: "nada nos impedirá saludar como su inspiración o su obra los más admirables fragmentos del *Partenón,* aquellos que llegan al más alto límite del ideal."

No tenemos inconveniente en admitir con él que dichas esculturas fueron inspiradas por FIDIAS y como tal rendirle el tributo de admiración devota que nosotros, como él, profesamos al eximio escultor. En cuanto a "saludar como obra suya esos fragmentos" abrigamos ciertas dudas, si es que por obra suya se entiende que fueran el fruto de su trabajo personal como escultor en mármol. Y continúa el crítico cuya opinión pulsamos: "El friso no reproduce más que la idea o el dibujo de FIDIAS. Las metopas, parecen a todas luces extrañas a su influencia, porque se reconoce aquí y allá el estilo aun rudo de la vieja escuela ática. Pero ciertas estatuas de los frontones son la expresión de un talento tan elevado y de una perfección tal, que, a pesar del silencio de la historia, serán siempre para nosotros de FIDIAS."

Se extiende luego en consideraciones acerca de la emulación existente entre FIDIAS y su discípulo ALCAMENES, mencionando algunos párrafos de Tzetzes, y concluye diciendo que la pretendida competencia entre el maestro y el citado ALCAMENES debió tener lugar con respecto a la ejecución de los frontones del templo de *Palas,* encargándose cada cual de uno y delegando FIDIAS en sus ayudantes y discípulos, entre ellos Agorácrito, para llevar a cabo el trabajo a él encomendado.

"Me figuro a FIDIAS—dice—durante los 7 u 8 años que dura la construcción del *Partenón,* a pesar de su *Minerva* de oro y marfil,

1 Op. cit., T. II, Cap. II, pág. 99.

atendiendo a la composición y los modelos, distribuyendo la obra a cada artista, según sus facultades, retocando y acabando aquellas que están sólo esbozadas, reservándose los fragmentos más importantes y más difíciles, siempre presente y animando a sus operarios con su inspiración, su consejo y su ejemplo." (1)

No era preciso que él esculpiera el mármol. Modelaba en el barro la figura y sus ayudantes se encargaban de copiarla con el cincel en la piedra.

De ser ésto cierto, FIDIAS sin duda se reservaría el frontón oriental, por ser el de más importancia, a lo que parece inclinarnos el hecho de que se haya esculpido en el mismo una escena de dioses, asunto en qne podía lucir sus excepcionales facultades el escultor del Olimpo.

Y cierra el autor mencionado su capítulo con esta interrogación un tanto tímida, cuya respuesta deja al lector: "¿Sería el frontón occidental obra de ALCAMENES y el oriental de FIDIAS?"

A esta pregunta del ilustre anticuario responderemos emitiendo nuestra opinión, que, aunque desautorizada y tal vez errónea, ha sido sugerida por un atento y meditado estudio de este asunto, y con franca sinceridad expresada.

No creemos que FIDIAS esculpiese por sí mismo las figuras que adornaban el santuario de *Atena*. Pensemos en el número de estatuas que esta decoración comprendía. Las 92 metopas que rodeaban la parte alta del templo, teniendo en cuenta que en la mayor parte de ellas aparecían dos figuras, suponen según cálculos aproximados unas 173 esculturas.

La procesión panatenaica desarrollada a través del friso, a juzgar por los fragmentos y dibujos que del mismo nos quedan, estaba integrada por más de 240 figuras.

Si a las cifras expuestas unimos las estatuas de ambos frontones, de las cuales nos son conocidas 19 del occidental y 10 del oriental, tendremos un total de 442 estatuas de mármol.

El *Partenón* sabemos que tardó en levantarse unos 7 u 8 años, durante los cuales FIDIAS trabajaba en su estatua criselefantina con la lentitud en él habitual y dirigía las otras obras con que Pericles adornaba a Atenas.

No es posible por tanto pensar en que esas esculturas fueran en su conjunto obra suya, pero descontadas las metopas cuyo estilo

1 Op. cit., págs. 104-105.

tanto se aparta del de FIDIAS, y el friso, en que la huella de diferentes manos y no todas igualmente adiestradas se revela, denotando ser el fruto de un trabajo colectivo, nos quedan los frontones donde pudiera caber la duda respecto de la intervención directa del maestro.

Ciertamente hay figuras en el frontón oriental, como las *Parcas* y el *Teseo,* en que se notan los rasgos que caracterizan el estilo fidaico. Mas ello no indica que fueran obra suya. Siendo de él el dibujo, en que su genio se reveló en el atinado estudio de composición y distribución de las figuras, ejecutándose las obras bajo su inmediata supervisión, dirigiendo de cerca e ilustrando, con sus observaciones de maestro, al artista que ejecutaba el trabajo, no es extraño que éste llevase el sello distintivo de las obras de FIDIAS. Sin que ello implique que fuera suyo. En otras producciones, como las esculturas que decoraban el templo de *Niké Apteros* y el *Erecteo,* palpita la inspiración de su genio y sin embargo nadie dice que fueran por él esculpidas.

Un cuadro, una escultura, cuyo asunto sugiera un profesor a sus alumnos, dirigido por él y tal vez en un punto retocado por su mano, no se dice que es suyo sino del que pintó el lienzo o buriló la piedra.

Pues lo mismo podemos decir en este caso.

Los mármoles del *Partenón,* revelan todos—como alguien ha dicho—"no sólo los caracteres de una misma escuela y de una misma época, sino aún la influencia imperiosa de un mismo genio." (1)

Por eso nos parece lugar más apropiado para tratar de estas esculturas el presente título consagrado a las obras influídas por FIDIAS, entre las cuales ninguna lo fué tan directa y eficazmente como la decoración partenoniana, que aquel anteriormente dedicado a la descripción y estudio de las producciones indiscutiblemente suyas.

Esta apreciación ha de limitar nuestro estudio, que se ceñirá sólo a la parte que a FIDIAS corresponde en esa inmensa obra escultural, es decir, elección de asunto, composición y distribución de materias, sin detenernos en el examen técnico ni en la descripción de estas esculturas para lo cual sería necesaria una monografía como la que Murray les ha consagrado.

"Así como descuella sobre la Acrópolis y la ciudad de Atenas,

1 GEFFROY (G.), *La Sculpture au Louvre,* pág. 45.

Fig. 1.—Victoria ajustándose la sandalia.

Lámina XX.

Fig. 2.—Templo de *Niķé Apteros.*

el *Partenón* domina con su serena majestad toda la historia de la arquitectura griega. Esta historia es sobre todo, casi exclusivamente, la de este templo. Pues el *Partenón* ofrece el resultado magnífico del esfuerzo incesante, continuado durante siglos, para llevar a la perfección el templo griego. Su belleza no debe ser considerada como una flor, abierta de repente por un golpe feliz de la fortuna, sino como un florecimiento poco a poco preparado por la paciencia grande y el gusto bien seguro de numerosas generaciones de constructores."

Cuánta verdad encierran estas sencillas frases con que Lechat comienza su interesante estudio titulado *Le Temple Grec.*

El *Partenón,* perfecto ejemplo del estilo dórico en su más bella manifestación, ha sido y es, sin duda, el monumento más universalmente conocido. No intentaremos una descripción que para nadie había de tener el atractivo de la novedad.

Bajo la dirección de ICTINOS y CALLICRATES, los grandes arquitectos de Pericles, iba elevándose con majestad hacia el cielo el santuario de *Atena* en la quinta centuria. El genio de FIDIAS, dando unidad y grandeza a los cinceles de los artistas que a sus órdenes trabajaban, iba a cubrir de estatuas y relieves el Templo más grande de Atenas y de Grecia, donde moraba la imagen de la diosa predilecta, aquella *Atena* de FIDIAS, que al decir de Ruskin "no era en realidad tanto la divinidad como la favorita del pueblo ateniense. Su mgnificencia representaba su orgullo y su ternura más que su piedad."

Dos grupos admirables de esculturas formando los frontones; 522 pies de friso decorado con la serie de estatuas *panatenaicas,* 92 metopas desenvolviendo a través de la triglifada conefa, los asuntos más conocidos de la tradición griega, eran el sin igual adorno de aquel templo, decoración magnífica cuyas figuras sólo cedían en magistral ejecución y soberana grandeza ante la imagen criselefantina que se alzaba en la *cella* del santuario.

Los años transcurrieron. El gran templo pagano, transformado en iglesia bizantina, se convirtió más tarde en Mezquita bajo el gobierno de Mahomed II. Después, durante el sitio de Atenas por Morosini una bomba veneciana hizo explosión en el Templo convertido en Polvorín, y por último ya en el siglo XIX arranca Lord Elgin, para llevar a Londres, la mayor parte de los frisos y los fragmentos que de los frontones subsistían.

Del Santuario de Atenas sólo queda una ruina doloroso resulta-

do de las visicitudes sufridas por el Templo. (Lámina XIII.) Es un inmenso esqueleto de piedra, despojado de las vistosas galas que un día lo adornaron.

Mas su visión evocadora atrae junto a sus destrozadas reliquias los romeros del arte que llegan a su pie de todos los ámbitos del mundo, llámense Michaelis o Laborde, Penrose o Pennethorne, Beulé o Paccard.

Los Museos de Europa son las tumbas abiertas a esas geniales esculturas. Dispersos sus fragmentos, lejos de aquella Acrópolis, bajo cuyo cielo purísimo recibieron las caricias del sol de Atica, no han perdido la vida espiritual que le infundiera el cincel de su creador, y ante cualquiera de ellas, el ánimo se eleva, concentra la mirada del espíritu en una visión interna, y del fondo de nuestra imaginación va elevándose la silueta mentalmente reconstruída del gran templo.

Brevemente debemos detenernos en la consideración de ese decorado escultórico, donde la piedra inanimada parece agitarse al soplo del genio del artista. Tres partes abarcará este estudio: frontones, metopas y friso, comenzando en gracia a su excepcional importancia y a ser el más *fidaico* en su estilo, por el frontón oriental en que el artista representó un olímpico suceso: el nacimiento de *Palas*.

Es en verdad difícil salir airoso de la empresa de decorar la ingrata superficie de un triángulo con motivos escultóricos.

El frontón oriental del *Partenón* es la última fase de una forma decorativa ya ensayada en templos anteriores como el de Egina, y el de *Zeus* en Olimpia.

En el primero de estos aparece *Minerva* ocupando el centro, a sus lados guerreros combatiendo en pie, tras los cuales se ven de rodillas los arqueros, y por último dos gfiuras reclinadas ocupan los dos ángulos agudos en que acaba el frontón. En la simétrica distribución de este grupo falta naturalidad, siendo inexplicable la actitud de las figuras que se arrodillan tras los que luchan en pie, y convencional en grado sumo la presencia en ambos extremos de las estatuas yacentes.

Más belleza y naturalidad se observa en el frontón Este del Templo de *Júpiter*. La carrera de carros, en que compiten *Pelops* y *Oenomaus*, origen mítico de los juegos olímpicos, es el tema elegido.

En el medio preside *Zeus*, cuya estatura descuella entre los cir-

cunstantes. A su lado los dos competidores y junto a éstos, dos figuras algo más pequeñas, siguiendo el declive del techo, imágenes de la reina y la princesa ofrecida al vencedor como recompensa. Vénse luego dos cuadrigas colocadas con arte de modo que aparezcan las cuatro cabezas de los caballos, y formando una especie de cuña que se adapta a la forma del frontón.

Hasta aquí el grupo se presentaba bien. Mas había que llenar los huecos y el artista flaquea. Ante los caballos, ocupando el espacio que dejan las cabezas en su parte inferior, se agachan dos figuras. Los carros no aparecen y tras de las cuadrigas se ven estatuas sentadas que ninguna relación tienen con la escena que representa el tímpano. Termina el decorado con las obligadas figuras recostadas, que simbolizan dioses fluviales y llenan los extremos del frontón. La composición es más artística que la del anterior, pero aun semeja—como Powers indica—que han sido los personajes dispuestos ante la cámara de un fotógrafo de manera que salgan en la placa con detrimento de la naturalidad del grupo.

Preparados con estas indicaciones llegamos al estudio del frontón oriental del *Partenón.*

El asunto escogido por FIDIAS, en armonía con el destino del templo, fué acertado: el nacimiento de *Atena.* Para desgracia nuestra se han perdido las figuras que agrupadas en la parte central representaban a los protagonistas de la escena: *Zeus, Hefaistos,* que con un golpe de hacha hizo brotar a *Palas* de la cabeza de *Júpiter,* la diosa que nacía, "armada de todas armas" y los dioses asistentes al olímpico alumbramiento. Sólo por el resto de la decoración podemos colegir lo que sería este grupo perdido.

El genio del artista se revela en la afortunada manera de ocupar los extremos del frontón, que como hemos visto, ofrecen gran dificultad al decorador. El hecho que el frontón consagraba debió ocurrir sin duda en la hora misteriosa y poética del crepúsculo matinal, naciendo *Atena* cuando *Aurora* teñía con sus luces el horizonte helénico y en la Mitología buscó FIDIAS la expresión de ese instante. *Helios,* el sol que en su dorado carro atraviesa el espacio iluminando el mundo y *Selene* de discreto resplandor pálida luna que surca el firmamento disipando las sombras de la noche, fueron propicia forma que aprovechó el maestro.

En el extremo izquierdo el sol naciente está representado por los caballos de *Helios* que surgen de las ondas bajo las cuales queda la cabeza del dios. El brío con que emerge la hípica figura es un

símbolo hermoso de la radiante aparición del día. En el ángulo opuesto el carro de *Selene* va hundiéndose en las olas. La cabeza de uno de los corceles que sale aún a flor de agua tiene la languidez serena de la noche expirante.

Como vemos, no pudo hallar FIDIAS más gallarda manera de cumplir su cometido artístico.

Entre esas alegorías y el grupo central colocó el escultor dos que en el conjunto de las obras maestras que nos ha legado la escultura antigua, ocupan primer rango por su belleza y ejecución admirables.

En el lado izquierdo (Lám. XV) aparece *Iris,* mensajera de la nueva feliz, que presurosa marcha hacia el grupo que forman las *Horas.* Una de ellas, próxima al heraldo del fausto acontecimiento se vuelve en movimiento de sorpresa lleno de gracia, desenvoltura y vida, mientras la otra figura permanece sentada en indolente actitud, descansando una mano sobre la pierna mientras reclina el brazo opuesto en el hombro de su compañera. Más a la izquierda, reclinado con naturalidad encantadora, está *Teseo,* ya citado en el curso de esta Tesis, cuya impasible *pose* revela cuán ajeno se encuentra con relacion al suceso.

Partiendo del centro a la derecha (Lám. XVI) vése a *Niké,* graciosa y ágil, que vuela hacia *Minerva* y a su lado el magnífico grupo de las *Parcas,* de ejecución admirable, cuya perfección es tal, que de haber FIDIAS cincelado por sí mismo alguna estatua de esta decoración, hubiera sido, sin duda, este grupo. La que se encuentra más próxima a *Niké* guarda la actitud del que, estando sentado, se dispone a levantarse, mientras la otra agita el torso en natural movimiento y por último la tercera, tendida con abandono artístico completa esta trilogía de gusto marcadamente fidiesco.

El principio que debe informar la decoración de frontones, es decir, que las figuras se acomoden al hueco sin notarse esta adaptación que ha de ser natural y no violenta, se cumple aquí. Estas estatuas están colocadas con tal arte que si desapareciese el marco del triángulo en que se hallan no variarían de actitud. Es ésta la que debía ser no la que le impone la figura geométrica del frontón.

Estas esculturas son, como dice Powers, bellas letras en sí, que constituyen el hermoso mensaje de los dioses, en el cual el conjunto no es la suma de las partes tan sólo, sino de una belleza mucho mayor que el de aquellas aisladamente consideradas.

Es el genio de FIDIAS el que ha obrado el prodigio. Esa compo-

sición, esos dibujos, tal vez ciertos estudios en arcilla para guiar al artista, esa habilidad de agrupación, no pueden ser más que de FIDIAS, de no ser suyas hubiera existido otro FIDIAS, y éste, como sabemos, fué uno solo.

Para atenuar el brillo que la nitindez del mármol presenta, usó el artista una especie de tintura de color de marfil con que barnizó las estatuas. La ténue capa de esta preparación no impedía observar los detalles; por el contrario, les hacía más perceptibles desde abajo, favoreciendo además la aplicación del color que en ciertas partes de las estatuas fué usado de acuerdo con la policromía a que tan aficionados eran los escultores antiguos.

Sobre el fondo coloreado de azul de los frontones, adquirían mayor relieve las estatuas bañadas de esa tonalidad marfileña, más artística y armoniosa en el conjunto que el blanco brillante y terso de las figuras marmóreas.

En cuanto al frontón occidental poco sabemos. El asunto nos lo dice Pausanias: la disputa entre *Poseidon* y *Palas* por el dominio de la ciudad de Atenas.

Merced a los dibujos trazados por Jacques Carrey, agregado a lya Embajada de M. de Nointel en Constantinopla, y a algunos fragmentos en grado sumo mutilados, salvo la figura que representa a *Ilisos,* podemos entrever lo que en su tiempo fué el frontón estudiado.

Figuraban al centro las dos grandes estatuas de *Poseidon* y *Atena* rodeados de los dioses presentes a la olímpica contienda. Junto a *Atena* las deidades del Atica, al lado de *Poseidon* las del Mar. Esto es sólo una hipótesis, pues en el dibujo de Carrey (Lám. XIV) que ha de servirnos de guía en este punto, un gran hueco central abre amplio campo a la mente para llenarlo a capricho localizando en él las esculturas que debieron ocuparlo en su día.

A la izquierda, tras el carro de *Atena,* cuyos corceles reproduce el diseño, vése al que lo conduce, a su lado *Hermes* y más atrás, formando ya el declive que marca la forma del ángulo un grupo familiar de *Cecrops* y sus hijas y el niño *Eriktonios.* El extremo lo ocupa una figura reclinada que representa un río, probablemente el *Iliso,* figura que subsiste y es un bello fragmento por el cual se colige lo que sería el resto de aquella espléndida decoración escultórica.

Siguiendo desde el centro hacia la derecha del observador, se

distingue una figura femenil junto a la cual está el auriga que conduce el carro de *Poseidon*. De esta escultura guarda el Museo Británico un torso mutilado. La sigue un grupo que corresponde, en este lado del frontón, al de *Cecrops* y sus hijas en el ángulo izquierdo y representa, según Furwaengler y Murray la familia de *Erecteo*. Y por último, llenan el hueco del extremo dos figuras sentadas, símbolo, a lo que parece, del río *Cefiso* y la fuente *Callirrohe*.

No insistiremos más en un estudio en el cual nos movemos de continuo dentro de un campo meramente conjetural. Lo dicho puede darnos idea de la composición general de este frontón en que el gran director del decorado lució una vez más sus aptitudes geniales en la difícil distribución de esta clase de esculturas.

De las 92 metopas que adornaban la parte superior del edificio subsisten sólo 29. Unas ligeras observaciones nos permitirán darnos cuenta de lo que aquéllas fueron.

Estuvieron distribuídas en la forma siguiente: al N. 32; otras tantas al S. y 14 a cada costado. De las primeras quedan 11 únicamente, 9 de las cuales ocupan todavía su lugar en la fachada, a despecho del tiempo y las vicisitudes que se enseñaron en el Templo de la Acrópolis, 7 al extremo izquierdo y 2 en el derecho. Una, bella por cierto, adorna el Museo Británico, que gracias a Lord Elgin, puede gloriarse hoy día de atesorar en sus salas la mayor parte de las esculturas del *Partenón*. Las perdidas podemos, imperfectamente, apreciarlas por los precitados dibujos de Carrey y los que hizo para D'Ortiers, un artista francés.

Era el tema tratado en estas planchas que el cincel animó, el conocido asunto de la *centauromaquia*.

El mismo motivo inspira las metopas del Sur, de las cuales Lord Elgin llevó 5 al Museo de Londres, el Embajador francés envió una a París, quedando dos actualmente en Atenas.

Las Metopas del Este, conocidas por los imperfectos dibujos, representaban otro tema favorito de los griegos, la *gigantomaquia*.

Y por último, las que adornaban el lado occidental, también destrozadas y perdidas, perpetuaban la lucha de las Amazonas contra los griegos.

Como vemos, los asuntos de más aceptación en la ciudad ateniense fueron los escogidos por el gran escultor para esta parte de la decoración.

En esto sólo se ve la huella de su genio. La ejecución es bastan-

te ruda todavía y no creemos que en estas esculturas pusiera ni una vez su cincel el gran maestro.

Se les dió gran relieve teniendo en cuenta la altura en que estaban colocadas y la luz intensa con que bañaba el sol su marmórea superficie, un detalle de técnica que no podía escapar a la perspicacia y gusto del director artista.

Para completar este rápido bosquejo de la decoración partenoniana resta tratar del friso.

Rodeando la *cella* que guardaba la estatua de *Minerva,* en la suave penumbra que la serie de columnas y el entablamento externo proyectaban, esta larga cenefa se extendía, siendo como perenne homenaje tributado a la diosa, al consagrar en piedra, la fiesta celebrada en honor de la protectora de Atenas.

En esta parte de la decoración, en que FIDIAS tuvo sólo la concepción sublime y el trazado de los planos que habían de seguir los escultores, se pone de relieve una vez más su maestría como compositor. Entrando por los *Propíleos,* el *Partenón* se presentaba por el lado occidental. En esa parte del friso colocó FIDIAS las figuras que indicaban el comienzo de la gran procesión, los jóvenes que se disponen para el acto, vistiéndose, calzándose, embridando los caba llos, y a medida que el friso avanza la escena se desarrolla, terminando ese lado la cabalgata su marcha.

Partiendo de este fragmento occidental del friso, cualquiera que sea la dirección que siga el visitante, ya rodeando el templo por el lado derecho, ya por el izquierdo, el efecto es idéntico. Por el Sur y el Norte se continúa en análogo sentido la procesión, cuyo final fué esculpido bajo el frontón del Este, donde las estatuas en reposo de los dioses ocupan el centro y a ambos lados los grupos de ancianos, sacerdotes y vírgenes, marcan el momento culminante de la ceremonia. Entre éste y el comienzo desarrollado, como acabamos de ver en la porción Oeste, el resto de la procesión se desenvuelve: carros, ofrendas, pueblo, todo lo que formaba aquella comitiva, tuvo su puesto en el hermoso friso. Imposible entrar en detalles. Más de 240 figuras distribuídas en los 522 pies que medía este decorado requieren un estudio impropio de este lugar.

Nuestra labor se reduce a señalar la parte que a FIDIAS corresponde en esta obra y lo dicho nos da idea del asunto y la forma en que su autor lo distribuyera y presentara, en boceto, a los que habían de ejecutarlo. "En su conjunto, el friso caracteriza a mara-

villa el estilo de la escuela de FIDIAS, tal cual subsistió ésta mucho tiempo después de él. Este estilo noble y desenvuelto, esta flor de elegancia, son la expresión perfecta del genio griego, en una época privilegiada entre todas. Después de gran trabajo, el arte heleno ha desarrollado sus más preciosas cualidades: la simplicidad, el gusto exquisito, sobre todo, la armonía del conjunto. Hemos hablado con frecuencia del ideal en el arte griego, pero, aún en los tiempos de su mayor perfección, este último no cesa jamás de inspirarse en la naturaleza. Examinemos las diferentes partes del friso: lo convencional es poco. Actitudes, vestidos nada hay ficticio; el artista ha presentado con exactitud asombrosa los detalles tomados de da vida, y el ideal no es otra cosa que la belleza real; pero la realidad ennoblecida por una peculiar calma que no analizamos y cuya delicadeza sólo un trato continuo con los mármoles antiguos puede hacernos notar.'' (1)

El artista que esculpió las bellas estatuas del friso tomó al ejecutarlas precauciones que denotan su ingenio.

Debiendo éstas ocupar un espacio iluminado por la difusa luz del peristilo tienen poco relieve, siendo éste menor aun en la parte inferior para evitar, haciendo sobresalir la parte superior de las figuras, la aberración óptica que daría, al que miraba el decorado desde abajo, una visión deforme de las imágenes inclinadas hacia atrás.

Según parece, adornos metálicos fueron usados con el mármol en la ejecución del friso.

Este completaba el conjunto escultural de aquella decoración partenoniana, comparada por algunos autores en su disposición a las partes de una obra dramática, siendo el acto primero la escena desenvuelta en el frontón del Este, el segundo la olímpica contienda del oeste; el friso y las metopas representan los coros que acompañaban en Grecia a la representación dramática, y por último la *Minerva* fídica, que brillaba en la *cella*, era como el digno remate, la apoteosis grandiosa en que culmina la obra.

La influencia ejercida por FIDIAS en los artistas que esculpieron las estatuas del Templo ateniense ha de manifestarse en otras obras que no por ser posteriores al gran período que presidió Pericles, muestran menos los caracteres propios de aquella escuela ática salida del taller del artista maestro.

1 COLLIGNON (M.), *L'Archéologie Grecque*, pág. 770.

Lámina XXI.

Victoria de Peonios.

Aparte la impresión que dejara su genio no igualado en otros monumentos elevados en su época para embellecer la ciudad, y dejando a un lado templos como el de *Zeus* en Olimpia y el de *Teseo* en Atenas, en que algunos señalan los rasgos de la escuela fidaica, nos concretaremos a tratar sumariamente de la estatuaria decorativa de dos santuarios atenienses en que se patentiza la influencia póstuma ejercida por FIDIAS: el de *Minerva Niké* y el de *Erecteo.*

En un alto bastión, a la entrada de la Acrópolis, se alzaba el bello templete consagrado a *Minerva Niké.* Era como la proa del navío que la forma de la Acrópolis semejaba, atalaya que, dominando el golfo y los desfiladeros, era un glorioso símbolo.

Allí, sobre aquellos peñascos fué emplazado en otro tiempo el *Aegeion,* que hacia el 480 demolieron los persas. El consagraba, según la tradición, la triste muerte de *Egeo,* aquel rey legendario que esperando el regreso de TESEO, que con él había convenido en enarbolar desde su nave blanca vela si la victoria le acompañaba en su empresa de combatir al *Minotauro,* al ver flotar, no las velas blancas que Teseo olvidara, sino una negra, se arrojó desolado desde la abrupta roca. Tal vez se eligió aquel peñón agreste para el templo de *Atena* bajo la advocación de la *Victoria,* como indica Fougères, debido al panorama que desde esta plataforma se gozaba. Al frente Salamina, al N. E., a la vuelta de Himeto, la ruta de Maratón, al N. O. el desfiladero de Citerea por donde regresaron los vencedores de Platea.

Ningún lugar mejor para elevar como un triunfal emblema el blanco santuario de la diosa protectora de Atenas.

Este templo pequeño, gracioso, y elegante (Lám. XX, fig. 2), de estilo jónico que comenzó CALLICRATES vino a acabarse en época posterior, completando con el *Erecteo* las edificaciones de la Acrópolis.

No obstante la belleza de esta joya arquitectónica trabajada toda ella en mármol pentélico, sin describir su friso, gran parte del cual se conserva actualmente en el Museo Británico, pasaremos por alto sus no pocos encantos para detenernos en las esculturas de la balaustrada que se alzaba sobre la meseta a 24 pies de altura y coronada por una verja de bronce. En la parte inferior de este baranda grandes planchas marmóreas formaban una especie de friso esculpido. Representábase en él un sacrificio ofrecido a *Atena Niké,* al consagrarles los trofeos conmemorativos de victorias navales. En el centro aparecía sentada la imagen de la diosa, emblema de la

Victoria, cuya carencia de alas hizo que se la diera el nombre de *Niké Apteros,* con que se conoce vulgarmente este templo. El resto de la decoración estaba constituído por relieves de *Victorias* en actitudes varias que recordaban las de la procesión panatenaica, ya conduciendo reses, ya ofreciendo coronas, ya en familiar faena como la *Niké* encantadora que se ata la sandalia (Lám. XX, fig. 1).

"El arte ático se revela allí con una espiritualidad y una elegancia que jamás han sido superadas en la representación del cuerpo femenino. Plenitud sin molicie de las formas juveniles modeladas por el velo transparente de ligeros tejidos, armonía pintoresca de esta cubierta plástica que se amolda a la vida de los cuerpos, llenando con los finos pliegues las partes huecas que deja el modelado, arte a la vez atrevido y casto de hacer transparentar la desnudez velándola por completo, de animar las vidas mediante la abundancia de ropas, ciencia de las actitudes nobles sin ser convencionales o familiares sin vulgaridad, en una palabra, sentido refinado de la naturaleza ennoblecida por el ritmo, es lo que constituye la maestría de estas obras maestras." (1)

Después de las bellas frases que dejamos trazadas y que en un libro interesante consignó la docta pluma de Gustavo Fougères, poco podemos añadir como un elogio de estas esculturas entre las que descuella la citada *Niké de la sandalia,* la vaporosa estatua que se inclina en ademán pleno de nautralismo y gracia mostrando bajo el sutil cendal en que se envuelve las formas que parecen amorosamente esculpidas por un cincel de temple fidaico. Ella recuerda vivamente las figuras femeninas que adornaron el friso y los frontones del *Partenón.*

No falta sin embargo quien, como Powers, niegue toda huella del arte del maestro en esta escultura, fundándose en que falta la majestuosa dignidad que caracteriza el estilo de FIDIAS. "En ella, dice, hay aún idealismo, pero de un nuevo género, no el idealismo de FIDIAS." Le reconoce gracia, ligereza, naturalidad, pero no es una imagen que mueva a orar como la *Minerva* o el *Zeus* del artista ateniense, es bella y encanta, pero no inspira devoción.

Ciertamente la falta aquella olímpica calma que señalamos en las obras fidaicas se deja notar aquí, pero ello no implica que esta composición seductora no pertenezca a la escuela de FIDIAS. Algún

1 FOUGÉRES (G.), *Athènes,* cap. VI. (Colección *Les Villes d'Art Célebres).*

discípulo suyo, debió cincelar esos mármoles imprimiendo a su obra, a más de los caracteres de escuela que recuerdan a FIDIAS, algo de su temperamento personal y estilo propio.

Por eso no hemos vacilado en incluir entre las esculturas influídas por el arte fidaico esos fragmentos, hermosos ejemplares, únicos en su género que han llegado a nosotros como nuevo exponente del esplendor que alcanzó la estatuaria con el impulso vigoroso que le diera el maestro escultor del siglo V.

Otra manifestación de la influencia artística ejercida por FIDIAS en la estatua griega es el decorado del templo de *Erecteo.*

En lo alto de la Acrópolis, frente al *Partenón* y contrastando con él, fué construída esta maravilla arquitectónica, bellísimo ejemplar de estilo jónico, cuya ornamentación profusa y delicada parecía contrapuesta a la dórica severidad del templo de *Minerva.*

Tres partes comprendía este santuario destinado a restaurar el culto de antiguas deidades olvidadas en parte por los griegos, devotos de la nueva concepción de *Palas Atenea* que el arte del maestro le ofreciera en la *cella* flamante del *Partenón.*

Minerva Polias, su protegido *Erecteo,* y *Pandrosa,* la primogénita de *Cecrops* a quien la mítica leyenda atribuía la educación y el cuidado de aquél, tuvieron en el templo que estudiamos sus respectivas cámaras.

No debemos entrar, dada la índole del presente trabajo en un examen detenido de este triple santuario, el más bello sin duda de Grecia, después del *Partenón* y acreedor a un estudio minucioso que no es de este lugar. El decorado sólo, es lo que a nuestro fin interesa para notar en él los rasgos de aquella gloriosa escuela ática de la que fué alma FIDIAS.

El exquisito gusto con que han sido esculpidas sus columnas revelan en su autor la maestría de un genio del cincel.

Cada uno de sus capiteles es una maravilla decorativa. Coronando la parte superior del fuste de la columna un motivo floral se desenvuelve formado por lirios marinos que parecían arrancados del fondo de las aguas y petrificados allí como adorno magnífico. Sobre éste las volutas desarrollan finas espirales bordeadas con guirnaldas de dorado bronce, y una serie de canelones limitados por sartas de perlas, forman como un cojín de mármol que remata en una banda de óvalos separados por piezas de forma lanceolada.

Idéntica belleza y rica ornamentación se observa en la puerta

que aún subsiste y que un día dió acceso al gran santuario, pero no es posible detenernos más, a pesar de su interés no escaso, en estas filigranas donde lució su gusto el arquitecto.

De los frisos del Templo, donde fué representada una ceremonia procesional en honor de *Minerva* a la que asisten olímpicas deidades, hoy quedan sólo algunos fragmentos de pentélico blanco, en que se ven apéndices metálicos destinados a sujetar los relieves sobre un rico fondo de negro mármol de Elide. Allí debió brillar en su puro aticismo el arte que FIDIAS enseñara en Atenas, mas en esos informes despojos es difícil señalar hoy tales reminiscencias.

No así en las famosas *cariátides* del *Pórtico de Pandrosa.* (Lám. XIX, fig. 1.)

En el *Tesoro* délfico de *Gnido,* que en anterior capítulo citamos, podemos encontrar un precedente de esta especie de soporte escultórico. Pero ¡qué abismo media entre aquellas inanimadas figuras de complicada veste, hierático gesto y arcaico peinado y las bellas, solemnes y grandiosas *canéforas* del templo de *Erecteo!*

En ellas los caracteres fídicos se marcan con trazos inequívocos (Lám. XIX, fig. 2). Su tranquila majestad y sereno continente, su actitud de reposo, la túnica sencilla que modela las formas velándolas castamente, en sus graciosos pliegues recuerdan las estatuas del maestro ateniense. Y en los detalles todos: la forma del peinado, la ondulación que a la figura imprime una pierna que avanza mostrando su contorno tras el tenue ropaje, se adivina un espíritu templado en el ambiente de ática idealidad del gran artista.

La fuerza y la belleza se asocian con acierto en estas esculturas en las que había que hermanar la solidez del soporte con la femenil gentileza de la estatua. Parece al que las mira, que el entablamento por ellas sostenido es débil carga que no encorva su cuerpo ni desfigura la regularidad de sus facciones. El artista de cuyo cincel salieron estas seis imágenes pudo ostentar merecidamente el título de discípulo de FIDIAS.

En la escuela escultórica de FIDIAS se formó una generación de artistas renombrados, falange numerosa y distinguida a la cabeza de la cual descuella AGORÁCRITO de Paros, ALCAMENES y PEONIOS de Mendes.

El primero, de quien tratamos en otro lugar de este trabajo al estudiar la *Nemesis* de FIDIAS fué el predilecto del ilustre maestro que le distinguió siempre honrándole con especial afecto.

De tal manera se asimiló el estilo del artista que antiguos críti-

cos vacilaban a veces sin saber a quién atribuir ciertas obras, si al gran maestro o al aventajado discípulo. Ya dijimos a su debido tiempo que no creemos fuese esculpida por él la estatua de *Rhamnonte,* como sostiene, entre otros, el profesor Ernest Gardner, fundado en cierta inscripción de la estatua, que cita Antígono de Caristo.

La tradición ha conservado los nombres de dos esculturas suyas, una representando a *Júpiter,* a la que infundiría el ideal aliento peculiar al maestro en cuyo taller formó su gusto artístico, y la otra a *Minerva,* obra esta última citada por Strabón. Como puede observarse hasta en los asuntos escogidos sigue el citado escultor la tradición fidaica.

ALCAMENES de Lemnos o de Atenas, el discípulo imitador y émulo de FIDIAS, es una figura de relieve en el mundo del arte de esta época.

Como aquél, buscó su inspiración en el Olimpo dando forma también a sus grandes concepciones, en grandes ídolos criselefantinos. Tales fueron su *Hera* colosal reproducida según ciertas versiones en la *Juno Ludovici* y su *Baco,* sentado, como el *Zeus* de FIDIAS, en magnífico trono y empuñando también el áureo cetro.

Fué un escultor fecundo, de cuyo taller salieron innumerables estatuas que adornaron la ciudad ateniense. Menciónanse entre éstas la imagen de *Vulcano,* un *Heracles* y una *Atena,* mármoles que llevó Trasíbulo a Tebas, el *Arés* o *Marte,* la *Hécate* que se alzaba sobre un baluarte a la entrada de la Acrópolis, un grupo para el templo de *Júpiter* en Olimpia, una figura atlética que fué modelo en su tiempo y el *Asclepios* o *Esculapio* del Templo de Mantinea, del que tal ve sea copia un busto en mármol del Museo Británico. Según unos éste representa a *Asclepios,* según otros a *Júpiter.* Participa de entrambos y recuerda la cabeza ideal del *Júpiter de Otricoli* (Lám. X), pero es menos grave, más humano que ésta. El modelado es perfecto, la expresión dulce, de serena belleza, y facciones regulares.

Se dice que contendió con FIDIAS, venciéndole, en un certamen con su estatua de *Venus.* Ninguna copia existente nos permite apreciar esta obra suya.

¿Estará tal vez reproducida, como creen algunos, en la *Venus de Milo,* la diosa encantadora del Louvre?

Tal vez ello sería inverosímil. Esta estatua es en sentir nuestro

de la escuela de FIDIAS, nada de extraño, pues, tendría que la hiciera ALCAMENES, el más ilustre discípulo de aquél. No nos demoraremos más en la consideración de esta estatua a la cual hemos de consagrar un apartado en este estudio.

El estilo de ALCAMENES fué el mismo de su maestro. Sus ideales imágenes, no obstante, tienen más movimiento, son más pasionales que los dioses de imperturbable calma creados por FIDIAS. Como éste usó ALCAMENES distintos materiales: el bronce, el mármol, el marfil y el oro fueron utilizados por aquel escultor que dedicó al arte ocho lustros de su vida, y cuyo nombre la Historia ha recogido para escribirlo con los indelebles caracteres de la inmortalidad, muy cerca del de FIDIAS.

Otro ilustre discípulo del gran maestro, que brilla con luz propia entre los más preclaros exponentes de aquella escuela ática tan fecunda en geniales escultores, fué el tracio *Peonios* de Mendes.

Decorar el Templo de *Zeus* levantado en Olimpia a él se atribuye el frontón oriental que ya consideramos, como un precedente, que es necesario conocer, para darse cuenta cabal del adelanto que en la evolución de la escultura decorativa representan los frontones del *Partenón.*

A pesar de sus defectos de técnica, a veces arcaísta, de lo deficiente que resulta el conjunto en cuanto a la distribución de las figuras, en aquel grupo de *Zeus, Oenomaos* y *Pelops* que ornó el tímpano precitado, hay grandeza de efecto, ejecución maestra y un estilo en que laten los mismos gérmenes de donde surgió el decorado magnífico del *Partenón.*

PEONIOS, maestro de ALCAMENES, que fué más tarde su émulo, había sido como FIDIAS discípulo de AGELADAS y en esas esculturas del frontón de Olimpia se manifiestan las tendencias del escultor argivo combinadas con las del gran ateniense, quizá predominando aquellas.

Para el mismo santuario hizo PEONIOS una airosa escultura, que bastaría sola para señalar un honroso lugar a su autor entre los grandes artistas de la época.

Es una *Niké* (Lám. XXI) hallada rota entre las ruinas del famoso templo olímpico, y reconstruída más tarde.

De aquel torso acéfalo, de brazos mutilados y destrozadas alas, que parece volar, apenas sostenida sobre una base triangular, emana un encanto que subyuga a cualquiera que la mire.

Lámina XXII.

Venus de Milo.

El ropaje, medio desceñido, flota en parte, mientras se ciñe al cuerpo por delante como agitado por ráfagas de viento, acentuando un desnudo purísimo. Al verla viene a nuestra mente el recuerdo de dos *Victorias* famosas, la de *Samotracia* y la bella *Niké* del frontón oriental del *Partenón*. Como en aquellas los miembros de piedra de la estatua parecen animados de una vitalidad intensa que comunica al mármol cierta movilidad espiritual y a que nos han acostumbrado las obras de FIDIAS, muchos de cuyos caracteres se revelan en la *manera* del artista Mendes.

Al lado de los escultores estudiados debemos citar siquiera los nombres de otros que, entre muchos que sería prolijo enumerar, siguieron las tendencias fidaicas, desviando la escultura del naturalismo, idealizándola, tales como COLOTES de Paros, colaborador de FIDIAS en el Templo de Olimpia y que como éste esculpió una figura de *Minerva,* cuyo casco remata un gallo, cultivando al igual que el maestro la toréutica y la escultura de fundición.

Fundidor y toreuta fué también el megarense TEOCOSMOS, autor de un *Júpiter* en cuya ejecución usó el artista una insólita combinación, haciendo la cabeza de marfil y oro y el cuerpo de yeso cristalizado o *espejuelo,* y que por el asunto y el estilo es un trasunto de las tendencias áticas de FIDIAS.

Fué tanto la influencia del gran maestro ateniense, que a su influjo otro artista notable, PRAXIAS, discípulo de CALAMIS, trocóse de arcaísta en idealista decorador del Templo de *Apolo* délfico cuyo trabajo la muerte le impidió terminar, siendo otro imitador de FIDIAS, ANDRÓSTENES el encargado de dar cima a su obra.

Y por último, por no extender más una relación que se haría interminable, dado el número inmenso de escultores que floreció en Atenas en esa época, influídos más o menos por el arte fidiesco, cerraremos este breve catálogo con la mención del fundidor ACESTOR, el toreuta MYS, CALÍMACO, DEMETRIO y TRASIMEDES, que a imitación de FIDIAS hizo una estatua colosal sentada de *Esculapio.* En la disposición y magnificencia del ídolo y el trono siguió el artista la inspiración de FIDIAS en su imagen de *Júpiter* olímpico, siendo quizá este escultor el que más totalmente adaptó su estilo a las tendencias del hijo de CHARMIDES.

"El poderoso ingenio de este soberano maestro se impuso con tan marcado sello a sus discípulos y coetáneos, que privó en su originalidad, quitándoles independencia, aún con hacerlos eximios, *Minerva* o

Palas, Venus y *Zeus,* dieron a los otros dioses su fisonomía peculiar y su augusta y noble concepción del máximo ideal. La noble majestad de los ovales rostros, la hermosura encantadora de los desnudos grandiosos; el elegante y rico combinar de las barbas y el pelo por masas artísticas y bien agrupadas, la holgura del plegado tranquilo y rico en ondulaciones y detalles, la entereza de las figuras y su majestuosa actitud de pie o sentadas; la abundancia de relieves míticos o heroicos y de cuerpos de *Victorias* y otros simbólicos, en las armas, trajes, sitiales, peanas de las figuras y aplicados a los más ideales tipos, son otras tantas cualidades que caracterizan a FIDIAS y se reprodujeron en sus discípulos e imitadores coetáneos en la escuela de Atenas (1).

Como epílogo digno de este estudio de la influencia artística de FIDIAS queremos decir algo de una estatua, la más popular de cuantas se conservan de la serie gloriosa que nos dejara Grecia y uno de los más bellos ejemplares de la misma: *La Venus de Milo.* (Lámina XXII.)

El día 8 de Abril de 1820 marca en la Historia del Arte un suceso inolvidable. Fué en esa fecha que Antonio Yorgos Bottonis, cavando la tierra que formaba parte de su propiedad exhumó aquellos mármoles de Paros en que un cincel genial dió forma a la diosa de la belleza. La historia posterior de esa escultura está sintetizada en la inscripción que se lee en el zócalo sobre que se alza en el Museo del Louvre: "Venus de Milo, adquirida por M. de Marcellus para el Marqués de Rivière, embajador de Francia, quien la donó al Rey Luis XVIII en 1821."

No hemos de describirla, es absolutamente innecesario. ¿Quién no conoce esta inmortal imagen?

Ni es este lugar propio para traer las controvertidas opiniones sustentadas en relación con la actitud primitiva de la estatua y la posición de sus desaparecidos brazos.

En cuanto al autor de esta joya de la estatuaria helena corren varias versiones. Unos, como Juan Fugairon, ven en ella una obra de la escuela de LISIPO; para otros es de SCOPAS; algunos sostienen, como no ha mucho indicábamos, que la cinceló ALCAMENES, lo cual Geffroy cree poco verosímil, siendo inadmisible, según el mismo, atribuirla a la época romana. REINACH la considera como una obra

1 FONTANALLS, Op. cit., pág. 424.

maestra salida de la escuela de FIDIAS. "Una de las razones en que me fundo—dice—es que en ella se encuentra todo lo que constituye el genio de FIDIAS, no hallándose en cambio, nada que le sea extraño. La *Venus de Milo* no es ni elegante, ni soñadora, ni apasionada, es fuerte y serena. Compónese su belleza de noble sencillez y de tranquila dignidad, como la del *Partenón* y sus esculturas." (1)

En efecto, no es la molicie praxitélica, ni el nervosismo que caracteriza las obras de LISIPO, ni la expresión de dolor que imprime SCOPAS a sus figuras lo que se aprecia en esta *Venus*. Más bien, la olímpica calma, el reposo grandioso de las *Minervas* y del *Zeus* de FIDIAS se revelan aquí.

Esta estatua se ha dicho no fué sugerida por una fantasía del artista sino inspirada en un modelo viviente. "Su torso está animado no de una vida divina y sobrehumana, sino mortal. Esta estatua inmóvil se halla pronta a todos los movimientos de la existencia."

Sea o no de ALCAMENES este mármol precioso, nos parece indiscutible que fué esculpido por un ático artista de la escuela de FIDIAS, por eso en estas páginas halla el sitio adecuado que su estilo le indica.

Estamos en las lindes que demarcan el campo de nuestro estudio. Este toca a su término.

Del fondo de la sombra proyectada por 25 siglos, va surgiendo magnífica la figura de FIDIAS. Después que la Historia nos ha narrado su vida y la Crítica del Arte nos ha mostrado su labor gigantesca, enseñándonos a apreciarla en su valor inmenso, la más profunda admiración invade nuestra mente que deslumbrada ante su brillo insólito se humilla en respetuosa genuflexión espiritual.

Y no vacilamos un instante en escribir, como Paris lo hiciera, que FIDIAS es el escultor más grande de todos los tiempos, que su nombre ha llegado a ser sinónimo de perfección ideal y que el vocablo divino parece el más apropiado para glorificar su genio.

1 REINACH (S.), *Apolo*, pág. 59.

BIBLIOGRAFIA

ALFONSO, L.—*La escultura Antigua y Moderna, Revista de España,* 1880. T. LXXVII, pág. 181.

ARAUJO, F.—*La escultura griega y sus leyes, España Moderna,* 1904. T. LXXXVIII, pág. 204.

ARISTÓFANES.—*La Paz,* Comedia, traducida del griego por D. Federico Baráibar y Zumárraga.

BEULÉ, E.—*L'Acropole d'Athènes,* París, 1853.

— *La jeunesse de Phidias. Revue des Deux Mondes.* 1861.

— *La mort de Phidias, Revue des Deux Mondes.* Marzo, 1862.

— *L'atelier de Phidias. Revue des Deux Mondes.* 1862.

BLANC, CH.—*La Sculpture,* París.

COLLIGNON, M.—*Manuel d'archéologie Grecque.* París.

— *Mythologie Figurée de la Grèce,* París.

CURTIUS, E.—*Historia de Grecia.* Trad. de Alejo García Moreno, Madrid.

DAREMBERG ET SAGLIO.—*Dictionaire des antiquités Grecques et Romaines.* París.

DESPLATS, V. y GREGOIRE, L.—*Diccionario de Literatura y Artes.* París.

DURUY, V.—*Historia de los Griegos,* T. IV de la *Novísima Historia Universal.* (Desde los tiempos prehistóricos a 1908.) Escrita por varios individuos del Instituto de Francia.

FIDIAS.—Nº 2 de la *Colección de los Grandes Escultores.* Casa Editorial Hispano-Americana.

FONTANALS DEL CASTILLO, J.—*Historia de la Pintura y Escultura.* T. IV de la *Historia General del Arte.*

FOUGAIRON, J.—*El descubrimiento de la Venus de Milo. La España Moderna,* 1897. T. 108, págs. 153-166.
FOUGERES, G.—*Les Villes d'Art Célèbres. Athènes.* París, 1912.
GARDNER, E. A.—*A Handbook of Greek Sculpture.* London, 1915.
GARDNER, P.—*The Principles of Greek Art.* New York, 1914.
GAUTHIER, J.—*Graphique d'histoire de L'Art.* París.
GEFFROY, G.—*Les Musées d'Europe. La Sculpture au Louvre,* Nilsson, París.
HÉGEL.—*Estética.* Versión castellana de la segunda edición de Ch. Bénard por H. Giner de los Ríos.
HOMERO.—**Ὁμήρου Ποιήματα. Ἰλιάδος.** Colection des auteurs Grecs, París.
LORD, J.—*Beacon Lights of History.* New York.
JOVELLANOS.—*Elogio de las bellas artes.* (Discurso pronunciado en la Academia de San Fernando.)
LECHAT, H.—*Le Temple Grec.* París.
LESSING, G. E.—*Laocoonte o los límites de la Pintura y de la Poesía.* Traducción de Luis Casanovas. Valencia.
LLERA, J.—*Teoría de la Literatura y de las Artes.* Bilbao, 1914.
MEUNIER, J.—*Historia del arte.* Traducción de F. Spiegel.
MONTFAUCON B. DE.—*L'antiquité expliquée et representée en figures.* París, MDCCXIX.
MORAYTA, M.—*Historia de la Grecia Antigua.* Madrid.
MURRAY, A. S.—*The Sculptures of the Parthenon.* New York.
NICOLE, J.—*Le Procés de Phidias dans les chroniques d'Apollodore.* Genève, 1901.
PARIS, P.—*La Sculpture Antique.* Libro II, París.
PAUSANIAS.—**Ἑλλάδος Περιήγησις** Edición Dindorfius (Firmin Didot.) París, 1845.
PIJOAN, J.—*Historia del Arte.* Barcelona.
PLUTARCO.—Vidas paralelas.
POWERS, H. H.—*The Message of Greek Art.* New York, 1915.
REINACH, S.—*Repertoire de la Statuaire Grecque et Romaine.* París.
— *Manuel de Philologie Classique.*
— *Apolo. Historia General de las Artes Plásticas.* Traducida al castellano por R. Domenech.
RICHER, P.—*Introduction a l'Etude de la Figure humaine.* París.
RODIN, A.—*L'Art. Entretiens Réunis par Paul Gsell.* París.
ROUAIX, P.—*Histoire des Beaux Arts.* París, 1901.
RUSKIN, J.—*Obras escogidas.* Traducción de González Blanco.

RUSSELL-STURGIS, A. M.—*A History of Architecture.* New York. Londres, 1907.

SAINT VICTOR, P.—*La Venus de Milo. La España Moderna.* Enero, 1891. T. XXV, págs. 206-211.

STRATZ, C. H.—*La figura humana en el arte.* Trad. de la primera edición alemana. Barcelona, 1915.

STUART, J. y REVETT, N.—*Les Antiquités d'Athènes.* París.

TAINE, H.—*Filosofía del arte.* Valencia.

VALLADAR, F. DE P.—*Historia del arte.* T. II, *Escultura-Pintura.* Barcelona.

VIARDOT, L.—*Les Merveilles de la Sculpture.* París.

WALDSTEIN, CH.—*Essays on the Art of Pheidias.* Cambridge, 1885.

WOLF, F. A.—*Vorlesungen Über die Alterthumswissenschaft.* Leipzig, 1839.

WORDSWORTH, C.—*La Grèce Pittoresque et Historique.* Versión francesa de M. E. Regnault. París, 1841.